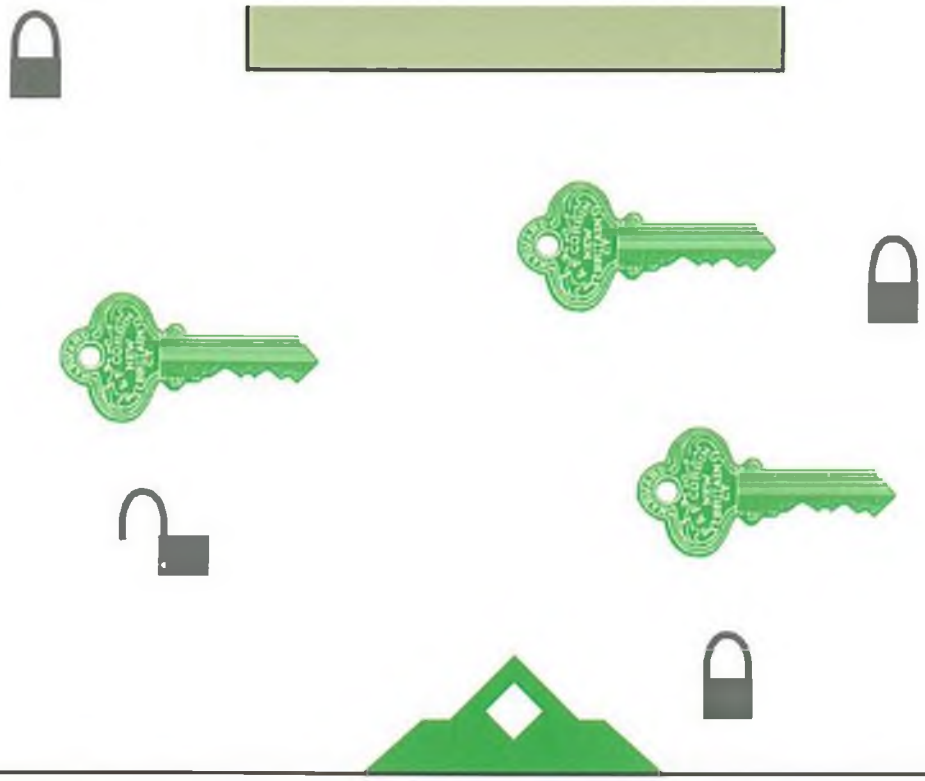

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL • UNAM

Teorías del cuento III

Poéticas de la brevedad

LAURO ZAVALA (EDITOR)

DIFUSIÓN CULTURAL UNAM

Teorías del cuento III

Poéticas de la brevedad

Selección, introducción y notas de
Lauro Zavala

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio

Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura
México, 2013

Diseño de portada: Víctor Rodríguez Pérez

Primera edición, 1996
Primera reimpresión, 1997
Segunda reimpresión, 2008
Tercera reimpresión, 2013

D.R. © 2013, Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
04510 México, D. F.

ISBN 968-36-5610-2
ISBN 968-36-3301-3 Teorías del cuento (Obra completa)
ISBN de la serie 968-36-3758-2

Impreso y hecho en México

PRESENTACIÓN

Todo lector de cuentos sabe que los escritores consideran la opinión de un crítico como materia para polemizar, disentir u olvidar. Pero lo dicho por otros escritores acerca de su proceso personal de escritura puede convertirse en un poderoso estímulo para la propia creación.

Este volumen se inicia con la selección de tres textos que, en conjunto, ofrecen una perspectiva panorámica de los principales cambios ocurridos en la escritura del cuento a lo largo de este siglo. El primero de estos textos es el breve pasaje de la novela *Stephen Hero* de James Joyce —escrita en 1906 y publicada muchos años después—, donde el protagonista expone su idea de la epifanía literaria como revelación personal, idea que ha sido considerada en la teoría narrativa como un elemento esencial del cuento clásico. A continuación se presenta un fragmento de la entrevista realizada en 1953 a Ernest Hemingway, donde éste expone lo que en la tradición cuentística moderna se conoce como el Principio del Iceberg, según el cual lo más importante de un cuento se encuentra fuera del texto, y el arte de escribir consiste precisamente en saber qué dejar fuera. Cierra esta sección inicial el artículo de Robert Coover donde éste señala algunas de las posibilidades

lúdicas que ofrecen las nuevas tecnologías para la escritura del cuento. Cada uno de estos textos es representativo, respectivamente, de las poéticas del cuento clásico, moderno y posmoderno.

Al confrontar estos textos con los que he incluido en la sección inicial del primer volumen de esta serie, resulta interesante observar la recurrencia de ciertos ciclos en la evolución del género. El cuento literario clásico tiene como referente los textos escritos por Poe en 1842; Chéjov escribe alrededor de cincuenta años después algunas cartas a sus contemporáneos acerca de lo que ahora conocemos como cuento moderno; cien años después de la publicación del texto seminal de Poe, en 1942, se publica el libro de Borges que inaugura un nuevo género cuentístico, las llamadas "ficciones"; y en 1992 Coover da a conocer sus experiencias con la escritura electrónica.

Como puede observarse desde su título, *Poéticas de la brevedad* es una extensión del primer volumen de esta serie, *Teorías de los cuentistas*. Retomando la lógica de aquel volumen, aquí he incluido una sección de textos breves (la segunda). Y también aquí la mayor parte de estos materiales muy breves han sido escritos por cuentistas hispanoamericanos, quienes al escribir sobre la brevedad producen textos concisos y casi aforísticos. Hay que señalar, además, que en este volumen más de la mitad de los materiales provienen del contexto hispanoamericano. Por otra parte, quiero señalar que aún resulta relativamente difícil encontrar poéticas del cuento escritas por mujeres. Sin embargo, de manera similar a lo ocurrido al elaborar el segundo volumen, aquí he reunido más de media docena de estos testimonios.

Y aunque también es casi imposible para un investigador mexicano encontrar testimonios de escritores orientales o africanos, debo señalar que las antologías si-

milares publicadas en otras lenguas (una relación de las cuales fue publicada al final del primer volumen de esta serie) tampoco incluyen a autores de esas regiones. De hecho, tampoco suelen incluir a cuentistas hispanoamericanos, tal vez por ignorancia o por problemas de traducción. Esta serie antológica es la primera que se publica en nuestro país en la que no sólo se han incluido testimonios de cuentistas mexicanos, sino también del resto de Hispanoamérica, y de Europa y Estados Unidos.

En la segunda sección he incluido las declaraciones de 24 cuentistas mexicanos, reunidos en 1988 en un Encuentro Internacional de Creadores y Críticos del Cuento, y el trabajo de Silvina Bullrich en el que se formula una refutación a cada uno de los puntos del "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga, 40 años después de su publicación original. El resto de esta sección está constituido por las poéticas personales de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Cristina Peri-Rossi y Adolfo Bioy Casares.

El resto de los materiales de este volumen difícilmente requiere mayor presentación, pues sus autores son ampliamente conocidos por los lectores de cuentos. Entre éstos hay algunos textos ya canónicos para el género, como los de Juan Rulfo y Julio Cortázar, además de los norteamericanos Truman Capote y John Updike. Esta última sección se inicia y concluye con un par de textos acerca del humor en el cuento, escritos respectivamente con un intervalo de cien años por Mark Twain y Alejandro Rossi.

Al presentar su concepción personal del género, en algunos de estos trabajos se comenta la importancia que pueden tener para la escritura del cuento las convenciones genéricas (Jorge Ibargüengoitia), los sueños (Joyce Carol Oates) y la tradición oral (William Trevor), o bien se enfatiza el peso decisivo de la intuición (Nadine Gordimer),

la imaginación (Fernando Savater) y el amor por las palabras (Juan José Arreola). Sin embargo, la complejidad de estos trabajos difícilmente puede ser reducida a unas cuantas ideas, particularmente en trabajos como el de Sergio Pitol (donde se reflexiona sobre la escritura y la vida cotidiana) y el de Mempo Giardinelli (donde se propone un programa para el futuro de los estudios sobre el cuento). Este volumen se cierra con una lista de otras recopilaciones sobre la escritura del cuento.

El trabajo de investigación genera sus propias redes de interacción personal, y por ello, desde la aparición del primer volumen de la serie Teorías del cuento (*Teorías de los cuentistas*), en noviembre de 1993, he recibido el apoyo de varios colegas, escritores y amigos. Desde aquí quiero agradecer su generosidad al apoyar este proyecto editorial en distintas etapas de su elaboración (en estricto orden alfabético) a Ariel Castillo, Ari Cazés, Óscar de la Borbolla, Juan Armando Epple, Irenne García, Laura González Durán, Margarita Magaña, Carlos Pacheco, Luis Arturo Ramos, Ernesto Román, Judith Sabines, Edmundo Valadés y, por supuesto, quiero manifestar mi agradecimiento especial al escritor Hernán Lara Zavala, quien apoyó el proyecto editorial desde que lo conoció, en octubre de 1990.

Quien se aproxime a este volumen podrá comprobar cómo la escritura acerca del cuento literario, a lo largo de su evolución histórica, ha generado una enorme diversidad de voces, tonos y estilos. Tal vez por ello la lectura de estos materiales podrá producir en quienes se sumerjan en su interior un efecto similar al que produce la lectura de los cuentos memorables: un efecto polifónico y estimulante.

Lauro Zavala

CLÁSICOS, MODERNOS Y POSMODERNOS

JAMES JOYCE

EPIFANÍAS*

[...] Un atardecer, un neblinoso atardecer, pasaba por la calle Eccles, con todos esos pensamientos bailando la danza de la inquietud en su cerebro, cuando un trivial incidente le hizo componer unos ardientes versos que tituló "Villanela de la Tentadora". Había una señorita parada en los escalones de una de esas casas de ladrillo pardo que parecen la mismísima encarnación de la parálisis irlandesa. Un joven caballero se apoyaba en la herrumbrosa verja del espacio de delante. Stephen, al pasar en su búsqueda, oyó el siguiente fragmento de coloquio, por el que recibió una impresión lo bastante aguda para afectar gravemente su sensibilidad:

La Señorita (modulando discretamente) ...Ah, sí... estuve... en la... ca...pilla...

* Joyce, James: Fragmento de la novela *Stephen Hero*, escrita entre 1904 y 1907, publicada por primera vez en 1944. Versión al español de José María Valverde, *Stephen el héroe*. Barcelona, Lumen, 1978, pp. 216-219.

El Joven Caballero (casi inaudible) ...Yo... (otra vez casi inaudible) ...yo...

La Señorita (suavemente) ...Ah... pero usted... es... muy... ma...lo...

Esa trivialidad le hizo pensar en coleccionar diversos momentos así en un libro de epifanías. Por epifanía entendía una súbita manifestación espiritual, bien sea en la vulgaridad de lenguaje y gesto o en una fase memorable de la propia mente. Creía que le tocaba al hombre de letras registrar esas epifanías con extremo cuidado, visto que ellas mismas son los momentos más delicados y evanescentes. Dijo a Cranly que el reloj de la Oficina Marítima era capaz de una epifanía. Cranly interrogó la inescrutable esfera de la Oficina Marítima con rostro no menos inescrutable.

—Sí —dijo Stephen—. Pasaré una vez y otra vez, aludiré a él, me referiré a él, captaré un atisbo de él. Es sólo un artículo en el mobiliario callejero de Dublín. Entonces, de repente, lo veo y sé de repente qué es: epifanía.

—¿Qué?

—Imagina mis ojeadas a ese reloj como los tanteos de un ojo espiritual que trata de ajustar su visión a un foco exacto. En el momento en que se alcanza el foco, el objeto queda epifanizado. Es precisamente en esa epifanía donde encuentro la tercera, la suprema cualidad de la belleza.

—¿Eh? —dijo Cranly, distraídamente.

—Ninguna teoría estética —prosiguió inexorable Stephen— tiene valor si investiga con ayuda de la linterna de la tradición. Lo que nosotros simbolizamos con negro, el chino puede simbolizarlo con amarillo: cada cual tiene su propia tradición. La belleza griega se ríe de la belleza copta y el indio americano se ríe de ambas. Es casi imposible reconciliar toda tradición, mientras que no es

en absoluto imposible encontrar la justificación de toda forma de belleza que haya sido adorada alguna vez en la tierra mediante el examen del mecanismo de la aprehensión estética, tanto si está revestido de rojo, como de blanco, amarillo o negro. No tenemos razones para pensar que el chino tenga un sistema de digestión diferente del nuestro por el hecho de que nuestras alimentaciones son muy diferentes. La facultad aprehensiva debe ser examinada en acción.

—Sí...

—Ya sabes lo que dice Santo Tomás: las tres cosas requeridas para la belleza son integridad, simetría y esplendor. Algún día voy a desarrollar esa frase en un tratado. Considera la actuación de tu propia mente cuando se enfrenta con un objeto hipotéticamente bello. Tu mente, para aprehender ese objeto, divide el universo entero en dos partes, el objeto y el vacío que no es el objeto. Para aprehenderlo debe elevarlo separándolo de todo lo demás; y entonces percibes que es una cosa integral, que es *una* cosa. Reconoces su integridad. ¿No es así?

—¿Y luego?

—Ésa es la primera cualidad de la belleza: está declarada en una simple síntesis repentina de la facultad que aprehende. ¿Y luego qué? Luego viene el análisis. La mente considera el objeto en su totalidad y en sus partes, contempla la forma del objeto, atraviesa todo rincón de su estructura. Así la mente recibe la impresión de la simetría del objeto. La mente reconoce que el objeto es, en el sentido estricto de la palabra, una *cosa*, una entidad constituida de modo definido. ¿Ves?

—Volvamos atrás —dijo Cranly.

Habían llegado a la esquina de la calle Grafton y, como la acera estaba atestada, volvieron hacia el norte. Cranly se sentía inclinado a ver las payasadas de un borracho al

que habían expulsado de un bar en la calle Suffolk, pero Stephen lo agarró del brazo sumariamente y se lo llevó.

—Ahora, la tercera cualidad. Durante mucho tiempo no supe comprender qué quería decir Santo Tomás. Usa una palabra figurativa (cosa muy insólita en él), pero la he resuelto. *Claritas est quidditas*. Después del análisis que descubre la segunda cualidad, la mente hace la única síntesis lógicamente posible y descubre la tercera cualidad. Ése es el momento que llamo yo epifanía. Primero reconocemos que el objeto es *una* sola cosa integral, luego reconocemos que es una estructura compuesta organizada, una *cosa*, de hecho: finalmente, cuando la relación de las partes es exquisita, cuando las partes se ajustan al punto especial, reconocemos *qué* es esa cosa que es. Su alma, su quiddidad, salta hacia nosotros desde la vestidura de su apariencia. El alma del objeto más común, si su estructura está así de ajustada, nos parece radiante. El objeto logra su epifanía.

Habiendo terminado su argumentación, Stephen siguió andando en silencio. Notaba la hostilidad de Cranly y se acusaba de haber abaratado las eternas imágenes de la belleza. Por primera vez, también, se sentía ligeramente cohibido en compañía de su amigo, y para restablecer la atmósfera de familiaridad bromista, lanzó una ojeada al reloj de la Oficina Marítima y sonrió.

—Todavía no ha epifanizado —dijo.

Cranly se quedó mirando estólidamente al río y mantuvo silencio durante unos pocos minutos, en los cuales el expositor de la nueva estética repitió su teoría para sí mismo de nuevo. Sonaron las campanadas de un reloj al otro lado del puente y al mismo tiempo los labios de Cranly se abrieron para hablar:

—No sé... —dijo.

—¿Qué?

Cranly siguió mirando pasmado hacia la desembocadura del Liffey como un hombre en trance. Stephen esperó a ver si terminaba la frase y luego volvió a decir "¿Qué?" Cranly entonces se encaró con él dando la vuelta de repente y dijo con énfasis incoloro:

—No sé si ese jodido barco, el *Reina del Mar*, saldría nunca.

Stephen había completado ya una serie de himnos en honor de la belleza extravagante y los editó privadamente en una edición manuscrita de un solo ejemplar.

ERNEST HEMINGWAY

EL PRINCIPIO DEL ICEBERG*

[...]Usted me escribió en una ocasión que las sencillas circunstancias bajo las cuales fueron escritas varias de sus obras podrían ser instructivas. ¿Podría usted aplicar eso a "The Killers" ("Los asesinos") —usted dijo que había escrito ese cuento, "Ten Indians" ("Diez indios") y "Today is Friday" ("Hoy es viernes") en un solo día— y tal vez a su primera novela, The Sun Also Rises?

Vamos a ver. *The Sun Also Rises* la comencé a escribir en Valencia el día de mi cumpleaños, el 21 de julio. Hadley, mi esposa, y yo habíamos ido a Valencia temprano para conseguir buenos boletos para la feria que empezaba allí el 24 de julio. Todos los escritores de mi edad habían escrito una novela y a mí todavía me costaba trabajo escri-

* Hemingway, Ernest: Fragmento de la entrevista realizada por George Plimpton para *The Paris Review* en 1953, publicada en la recopilación *Writers at Work*, New York, The Viking Press, 1959. En México, esta recopilación se publicó como *El oficio de escritor*. México, Era, 1968, pp. 214-218. Traducción de José Luis González.

bir un párrafo. Así que comencé el libro el día de mi cumpleaños, escribí durante toda la feria, sin salir de la cama por las mañanas, después me fui a Madrid y seguí escribiendo allí. En Madrid no había feria, de modo que tomamos un cuarto con una mesa y yo escribía con gran lujo en la mesa y en una cervecería a la vuelta de la esquina, en el Pasaje Álvarez, donde hacía fresco. Por último el tiempo se hizo demasiado caluroso para poder escribir y nos fuimos a Hendaya. Había un hotelito barato en la playa grande, hermosa y larga, y yo trabajé muy bien allí y después volvimos a París y terminé la primera versión en el apartamento en los altos del aserradero en el número 113 de la rue Notre Dame-des-Champs seis semanas después de haberla comenzado. Le mostré esa primera versión a Nathan Asch, el novelista, que entonces hablaba el inglés con un acento muy marcado, y me dijo: "Hem, vhat do you mean saying you wrote a novel? A novel huh. Hem, you are riding a travel buch". ("Hem, ¿qué es eso de que has escrito una novela? Una novela, ¿eh? Hem, estás escribiendo un libro de viajes.") No me sentí demasiado desalentado por lo que dijo Nathan y reescribí el libro, conservando el viaje (que era la parte sobre la excursión de pesca y Pamplona), en Shruns en el Voralberg en el Hotel Taube.

Los cuentos que usted menciona los escribí en un solo día en Madrid el dieciséis de mayo, cuando una nevada canceló las corridas de San Isidro. Primero escribí "Los asesinos", que había tratado de escribir antes y no había podido. Después de comer me metí en la cama para calentarme y escribí "Hoy es viernes". Tenía tanto jugo que pensé que tal vez me estaba volviendo loco y tenía como seis cuentos más que escribir, de modo que me vestí y me fui al Fornos, el viejo café taurino, y tomé café y volví y escribí "Diez indios". Esto me puso muy triste y bebí un

poco de brandy y me dormí. Había olvidado comer y uno de los camareros me trajo un poco de bacalao y un pequeño bistec y papas fritas y una botella de Valdepeñas.

La mujer que administraba la pensión siempre estaba preocupada porque yo no comía bastante y me había enviado al camarero. Recuerdo que me senté en la cama y comí y me tomé el Valdepeñas. El camarero dijo que traería otra botella. Dijo que la señora quería saber si yo iba a escribir toda la noche. Le dije que no, que pensaba que iba a descansar un rato. ¿Por qué no escribe usted uno más?, preguntó el mesero. Se supone que sólo escriba uno, dije yo. Tonterías, dijo él; usted podría escribir seis. Lo intentaré mañana, le dije. Inténtelo esta noche, dijo él; ¿para qué cree que mandó la comida la señora? Estoy cansado, le dije. Tonterías, dijo él (la palabra no fue tonterías). ¡Cansarse después de escribir tres cuentecitos! Tradúzcame uno.

Déjeme solo, le dije. ¿Cómo voy a escribir si usted no me deja solo? Así que me senté en la cama y me tomé el Valdepeñas y pensé qué formidable escritor era yo si el primer cuento era tan bueno como yo esperaba que fuera.

¿Hasta qué punto está completa en su mente la concepción de un cuento? ¿El tema o la trama o un personaje cambian a medida que usted escribe?

Algunas veces uno sabe la historia. Algunas veces uno la inventa a medida que escribe y no tiene la menor idea de cómo va a salir. Todo cambia a medida que se mueve. Eso es lo que produce el movimiento que produce el cuento. Algunas veces el movimiento es tan lento que no parece estarse moviendo. Pero siempre hay cambio y siempre hay movimiento.

¿Sucede lo mismo con la novela, o formula usted el plan entero antes de empezar y se atiene a él rigurosamente?

Por quién doblan las campanas fue un problema con el que tuve que bregar cada día. En principio sabía lo que iba a suceder. Pero inventé cada día lo que iba sucediendo.

¿The Green Hills of Africa (Las verdes colinas de África), To Have and Have Not (Tener y no tener) y Across the River and into the Trees (A través del río y entre los árboles) *fueron comenzadas todas ellas como cuentos y se desarrollaron hasta convertirse en novelas? Si así fue, ¿son tan similares los dos géneros que un escritor puede pasar de uno a otro sin rehacer completamente su enfoque?*

No, eso no es cierto. *Las verdes colinas de África* no es una novela, pero fue escrita en un intento de escribir un libro absolutamente verdadero para ver si la forma de un país y la pauta general de la acción de un mes podrían competir, una vez presentadas con verdad, con una obra de la imaginación. Cuando acabé de escribirlo, escribí dos cuentos: "The Snows of Kilimanjaro" ("Las nieves del Kilimanjaro") y "The Short Happy Life of Francis Macomber" ("La vida feliz de Francis Macomber"). Ésos fueron cuentos que inventé partiendo del conocimiento y la experiencia adquiridos durante la misma prolongada excursión de caza de la que yo había extraído un mes para intentar su presentación exacta en *Las verdes colinas. Tener y no tener* y *A través del río y entre los árboles* fueron comenzadas ambas como cuentos.

¿Le resulta a usted fácil desplazarse de un proyecto literario a otro o prefiere continuar hasta terminar lo que ha empezado?

El hecho de que esté interrumpiendo un trabajo serio para contestar estas preguntas demuestra que soy tan estúpido que debería ser castigado severamente. Y seré castigado, no se preocupe.

¿Se concibe usted a sí mismo en competencia con otros escritores?

Nunca. Yo solía tratar de escribir mejor que ciertos escritores ya muertos de cuyo valor yo estaba seguro. Pero desde hace mucho tiempo he tratado simplemente de escribir lo mejor que pueda. Algunas veces tengo suerte y escribo mejor de lo que puedo.

¿Cree usted que el poder de un escritor disminuye a medida que se hace viejo? En Las verdes colinas de África *usted menciona que los escritores norteamericanos, al llegar a cierta edad, se convierten en* viejas madrecitas.

No sé de eso. La gente que sabe lo que está haciendo debe durar mientras le dure la cabeza. En ese libro que usted menciona verá, si lo repasa, que yo estaba desbarrando sobre la literatura norteamericana con un personaje australiano desprovisto de humor que me estaba obligando a hablar cuando yo quería hacer otra cosa. Yo escribí una versión fiel de la conversación, no para hacer pronunciamientos inmortales. Una porción regular de los pronunciamientos son bastante buenos.

No hemos discutido los personajes. ¿Están los personajes de sus obras sacados todos ellos de la vida real?

Por supuesto que no. Sólo algunos provienen de la vida real. Mayormente uno inventa gente a partir del conocimiento y la comprensión y la experiencia de la gente.

¿Podría usted decir algo acerca del proceso de convertir un personaje de la vida real en un personaje novelesco?

Si yo explicara cómo se hace eso algunas veces, sería un manual para los abogados especializados en casos de difamación.

¿Establece usted una distinción, como lo hace E.M. Forster, entre los personajes, "planos" y los personajes "redondos"?

Si uno describe a alguien, es plano, como una fotografía, y desde mi punto de vista es un fracaso. Si uno lo compone a partir de lo que uno sabe, debe tener todas las dimensiones.

¿A cuáles de sus personajes recuerda usted con particular afecto?

La lista sería demasiado larga.

¿Entonces a usted le gusta releer sus propios libros, sin sentir que le gustaría hacer algunos cambios?

Los leo algunas veces para reanimarme cuando es difícil escribir, y entonces recuerdo que siempre fue difícil y que en ocasiones fue casi imposible.

¿Cómo les pone usted nombres a sus personajes?

Lo mejor que puedo.

¿Se le ocurren a usted los títulos durante el proceso de escribir la historia?

No. Hago una lista de nombres *después* de terminar el cuento o el libro, a veces hasta cien. Entonces empiezo a eliminarlos, en ocasiones a todos.

¿Y eso lo hace usted incluso con un cuento cuyo título viene del texto: "Hills Like White Elephants" ("Colinas como elefantes blancos"), por ejemplo?

Sí. El título viene después. Conocí a una muchacha en Pruniers, adonde yo había ido para comer ostras antes de la comida. Sabía que ella había tenido un aborto. Me le acerqué y conversamos, no sobre eso, pero de regreso a casa pensé en el cuento, omití la comida y pasé esa tarde escribiéndolo.

De manera que cuando usted no está escribiendo, sigue siendo un observador constante, buscando algo que pueda usarse.

Seguro. Si un escritor deja de observar está liquidado. Pero no tiene que observar conscientemente ni pensar cómo será aprovechable lo observado. Eso tal vez sería cierto en

el comienzo. Pero más adelante todo lo que él ve entra en la gran reserva de cosas que él conoce o ha visto. Si usted considera provechoso que la gente se entere, yo siempre trato de escribir de acuerdo con el principio del témpano de hielo. El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno. Es la parte que no se deja ver. Si un escritor omite algo porque no lo conoce, entonces hay un boquete en el relato.

El viejo y el mar pudo haber tenido más de mil páginas e incluir a cada uno de los personajes de la aldea y todos los procesos de cómo se ganaban la vida, cómo nacían, se educaban, tenían hijos, etc. Otros escritores hacen eso excelentemente. Al escribir, uno está limitado por lo que ya se ha hecho satisfactoriamente. Así que yo he tratado de aprender a hacer algo distinto. Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad. Eso es muy difícil de hacer y yo he intentado hacerlo con mucho esfuerzo.

De todos modos, para pasar por alto la manera como se hace, esa vez tuve una suerte increíble y pude comunicar la experiencia completamente y lograr que fuera una que nadie había comunicado antes. La suerte consistió en que tuve un buen hombre y un buen muchacho y los escritores se han olvidado de que tales cosas existen todavía. Por otra parte, el océano merece que se escriba sobre él tanto como lo merece el hombre. Así que tuve suerte ahí. Yo he visto al pez vela aparearse y sé de eso, de modo que lo dejé fuera. He visto un cardumen de más de cincuenta cachalotes en ese mismo pedazo de mar y una vez

arponeé uno de casi sesenta pies de largo y lo perdí, de modo que dejé eso fuera. Todas las historias de la aldea de pescadores que conozco las dejé fuera. Pero el conocimiento es lo que constituye la parte del témpano que está bajo el agua.

ERNEST HEMINGWAY

SABER QUÉ DEJAR FUERA*

Me sentaba en una esquina con la luz de la tarde cayendo sobre mi hombro y escribía en el cuaderno de notas. El camarero me traía un *café crème*; cuando se enfriaba bebía la mitad y lo dejaba sobre la mesa mientras escribía. Cuando paraba de escribir no quería abandonar el río donde podía ver a la trucha en la represa, su piel empujando e hinchándose tersa contra la resistencia de los pilotes de troncos del puente. Era una historia sobre el regreso de la guerra, pero la guerra no se mencionaba.

París era una fiesta, p. 76

*

Era una historia muy simple llamada "Fuera de estación" y omití el verdadero final que fue que el viejo se colgó. Lo

* Hemingway, Ernest: Fragmentos recopilados por Larry W. Philips, en *Ernest Hemingway on Writing* (1984). Publicado como "Saber qué dejar fuera", en *Ernest Hemingway sobre el oficio de escribir*. México, Edamex, pp. 69-73. Traducción de María Alfageme Ramírez.

omití basándome en mi nueva teoría de que se puede omitir cualquier cosa si se sabe qué omitir; y que la parte omitida reforzará la historia y hará a la gente sentir algo más que lo que comprendieron.

París era una fiesta, p. 75

*

Si un escritor de prosa sabe bastante de lo que está escribiendo, puede omitir cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con la suficiente sinceridad, tendrá un sentimiento de esas cosas tan fuerte como si el escritor las hubiese expresado. La dignidad de movimiento de un *iceberg* se debe a que sólo una octava parte de él aparece sobre el agua. Un escritor que omite cosas porque no las conoce sólo deja huecos en su escritura.

Muerte en la tarde, p. 192

*

No fue por accidente que el discurso de Gettysburg fuese tan corto. Las leyes de la narrativa en prosa son tan inmutables como las de la trayectoria, las matemáticas, la física.

a Maxwell Perkins, 1945
Cartas escogidas, p. 594

*

Mi tentación siempre es escribir demasiado. La mantengo bajo control para no tener que cortar paja y reescribir. Los individuos que piensan que son genios porque nunca han aprendido a decir no a una máquina de escribir, son

un fenómeno común. Todo lo que hay que hacer es adquirir un estilo afectado y se puede escribir cualquier cantidad de palabras.

a Maxwell Perkins, 1940
Cartas escogidas, p. 501

*

Yo... saqué alrededor de cien mil palabras que eran mejores que la mayoría de lo que quedó. *To Have and Have Not (Tener y no tener)* es el libro más cortado del mundo. Eso puede ser parte de lo que molesta a la gente; que no tiene ese carácter manejable de tamaño paquete familiar que se consigue en el Dr. Dickens.

a Lillian Ross, 1948
Cartas escogidas, pp. 648-649

*

Ed Hotchner vino la semana pasada para ver si podía ayudarme a reducir el material de *Life* a treinta o cuarenta mil, pero lo más que pudimos hacer para que quedase bien fue dejarlo en alrededor de setenta. Mi material no se deja cortar bien, o incluso condensar, pues corto a medida que escribo y cada cosa depende de otra, y quitar al país y a la gente es como quitarlos de *Fiesta*.

a Charles Scribner, Jr., 1960
Cartas escogidas, p. 905

*

Como el contrato sólo menciona escisiones, queda entendido, por supuesto, que no se alterarán palabras sin mi

aprobación. Esto nos protege tanto a ti como a mí, pues las historias están escritas de un modo tan apretado y difícil que la alteración de una palabra puede eliminar el sentido de una historia completa.

a Horace Liveright, 1925
Cartas escogidas, p. 154

*

El libro es monumental, pero pesado. Evita lo monumental. Rehúye lo épico. El individuo que puede pintar cuadros enormes muy buenos, puede pintar cuadros pequeños muy buenos.

a Maxwell Perkins, 1932
Cartas escogidas, p. 352

*

Esto también para recordar. Si un hombre escribe suficientemente claro, cualquiera puede ver cuándo falsifica. Si mistifica para evitar una afirmación exacta, lo cual es muy distinto a romper las así llamadas reglas de sintaxis o gramática para lograr un efecto que no puede ser obtenido de otro modo, tomará más tiempo que el escritor sea conocido como un farsante, y otros escritores afligidos por la misma necesidad lo alabarán en defensa propia. El verdadero misticismo no debería ser confundido con la incompetencia para escribir, la cual trata de mistificar donde no hay misterio sino, en realidad, sólo necesidad de falsificar para ocultar la carencia de conocimiento o de recursos para expresarse claramente. El misticismo implica un misterio y hay muchos misterios; pero la incompetencia no lo es; ni el periodismo elaborado se convierte en literatura por la inyección de una falsa cualidad épica.

Recuerda esto también: los malos escritores están enamorados de lo épico.

Muerte en la tarde, p. 54

*

Puedo escribirlo como Tolstoi y hacer que el libro parezca más amplio, más sabio y todo lo demás. Pero entonces me acuerdo de que eso es lo que siempre me saltaba en Tolstoi... No me gusta escribir como Dios. Sin embargo, sólo porque no lo haces, los críticos piensan que no lo puedes hacer.

a Maxwell Perkins, 1940
Cartas escogidas, pp. 514-515

ROBERT COOVER

FICCIONES DE HIPERTEXTO*

En el mundo real de hoy, es decir, en nuestro mundo de videoconferencias, teléfonos portátiles, fax y redes informáticas, y en particular en los zumbantes recintos habitados por los piratas informáticos y los entusiastas del hiperespacio textual, se oye decir con frecuencia que el medio impreso constituye una tecnología caduca y condenada, una simple curiosidad de otros tiempos, que no tardará en quedar relegada a esos polvorientos y solitarios museos que hoy llamamos bibliotecas; una cultura estéril que gira alrededor de lo que un crítico ha llamado "la cada vez más vieja estrella de la tecnología Gutenberg". Se afirma también que la proliferación de libros y otros medios impresos, tan emblemática de esta época de destrucción de bosques y despilfarro de papel, no es otra cosa que el signo de su febril agonía, el último estertor de una forma

* Coover, Robert: "Ficciones de hipertexto: Escritura y combinatoria", en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, núm. 131, 15 de diciembre de 1991, pp. 18-21. Traducción de Juan Gabriel López Guix.

en otro tiempo vital antes de abandonar para siempre la existencia; una forma más muerta que Dios. Lo cual significa, por supuesto, que también la novela, tal como la conocemos, está acabada. Y quienes notifican su defunción no se lamentan de ello. A pesar de todo su encanto momentáneo, la novela tradicional, que alcanza su mayor fuerza al mismo tiempo que las democracias mercantiles industriales —Hegel la llamó "la épica del mundo de la clase media"—, es percibida como virulenta portadora de los valores opresores, patriarcales, coloniales, canónicos, propietarios y autoritarios de un pasado que ya no es el nuestro.

Gran parte del pretendido poder de la novela está en "la línea", ese movimiento autorial que nos lleva obligatoriamente desde el principio de la frase hasta el punto, desde la parte superior de la página hasta la inferior, desde la primera página hasta la última. No cabe duda de que, a lo largo de la larga historia de la imprenta, ha habido innumerables contraestrategias al poder de la línea: desde las "marginalia" y las anotaciones a pie de página hasta las creativas innovaciones de escritores como Sterne, Joyce, Cortázar y Paviç, sin excluir al padre de la forma novelesca, el propio Cervantes; sin embargo, sólo ahora, con la llegada del "hipertexto" —donde, de hecho, la línea no existe hasta que uno la inventa y la implanta—, se percibe por fin como verdaderamente posible la auténtica liberación de la tiranía de la línea.

Aunque los campeones del hipertexto atacan con frecuencia la arrogancia de la novela y de otros medios impresos, sus propias pretensiones difícilmente pueden calificarse de modestas. En los círculos mencionados más arriba, suele afirmarse, bastante en serio, que en la historia de la "literacidad" se han producido tres grandes acontecimientos: la invención de la escritura, la invención de

los tipos móviles y la invención del hipertexto. Así, dentro de esta división tripartita de la historia que recuerda la del profeta medieval Joaquín de Fiore, nos encontraríamos viviendo en una época comparable a la de aquellos escribas sumerios que con caracteres cuneiformes grabaron en las primeras tabletas de arcilla, desafiando así la cultura oral, las hazañas de Gilgamesh de Uruk; unos fragmentos de historias que aproximadamente un milenio más tarde se transformarían en el gran poema épico de Gilgamesh, nuestra primera narrativa ininterrumpida. Una época comparable, también, a la de aquellos griegos cultos y tecnológicamente innovadores del siglo VII o, quizá, del siglo VI a.C. que trasladaron por primera vez al papiro las recitaciones de los rapsodas homéricos. O, avanzando en el tiempo hasta la segunda gran era histórica, en una época comparable a aquella en que creció y aprendió a leer el joven Fernando de Rojas, supuesto autor de *La Celestina*, aquella época mágica en la que los editores no ocupaban las posiciones zagueras de la historia, sino que estaban en su vanguardia, y constituían una fuerza de cambio radical en un periodo en que los libros y sus contenidos estaban escapando de las secretas bibliotecas de manuscritos de la élite dominante y se convertían en propiedades burguesas comunes; conformando de este modo un poder que se extendió por toda la sociedad humana hasta crear una clase completamente nueva, de la cual todos nosotros, aquí, siglos después, seguimos teniendo la tarjeta de socio.

El hipertexto, una palabra inventada hace un par de décadas por un gurú informático estadunidense llamado Ted Nelson, puede definirse como una clase de espacio no lineal y no secuencial de lectura y escritura, posible gracias al ordenador y a su peculiar capacidad de crear múltiples cursos o pasos entre los *bits* de un texto o entre

documentos y que, a diferencia de lo que ocurre en el viejo medio impreso basado en el girar de las páginas, no ofrece al lector una única línea de información, sino toda una red de caminos posibles. Afirma ser una tecnología radicalmente divergente, interactiva y polifónica, favorecedora de la pluralidad de los discursos en detrimento de la enunciación definitiva y, por lo tanto, capaz de liberar al lector de la dominación del autor. El lector y el escritor de hipertexto se convierten, por tanto, en "coaprendices", como ha escrito uno de sus defensores, en "participantes que comparten el proceso de establecer las relaciones entre los elementos del texto".

Utilizado en un principio básicamente como un instrumento de enseñanza radicalmente nuevo y organizado con ayuda de una serie de innovadores programas informáticos, el hiperespacio no tardará en atraer a los escritores hacia sus telarañas intrincadas, expansibles hasta el infinito e infinitamente seductoras, hacia sus verdes jardines de múltiples senderos que se bifurcan.

Descentramiento y espacialización

La experiencia central de escribir o leer narrativa en este espacio es el descentramiento y la espacialización del orden temporal de la narrativa tradicional; en este nuevo formato, comienzos, mitades y finales ya no forman parte de la presentación inmediata, las redes organizadas sustituyen las secuencias lineales, las ventanas (que incluyen gráficos) desplazan a los párrafos, los capítulos y las demás divisiones convencionales del texto; la elegancia del diseño se vuelve tan importante como la elegancia de la prosa, la imaginación creativa está a menudo más preocupada por los procedimientos de navegación —enla-

ces, rutas, organización— que con la frase o el estilo, o con lo que llamamos "personajes" o "trama", dos elementos de la narrativa tradicional decididamente en declive.

Tal como afirman Carolyn Guyer y Martha Petry en las instrucciones iniciales o "Instrucciones" de su ficción hipertextual, *Izme Pass:* "Ésta es una nueva clase de narrativa, una nueva clase de lectura. La forma del texto es rítmica, se enrosca sobre sí misma formando patrones y capas que dan lugar gradualmente al significado, del mismo modo que lo hace el paso del tiempo y de los acontecimientos en nuestras vidas. Aventurarse por los puentes textuales integrados en la obra dotará a la narrativa de nuevas configuraciones, constelaciones fluidas formadas por el rumbo del interés del lector. La diferencia entre leer hipernarrativa y leer narrativa impresa de modo tradicional equivale a la diferencia entre hacerse a la mar en pos de islas desconocidas y quedarse en la escollera contemplándolo. Una cosa no es necesariamente mejor que otra".

Llegado a este punto, debo confesar que no soy un experto navegante del hiperespacio textual, ni tengo intención —a punto ya de entrar en la séptima década de mi vida y más bien comprometido, para bien o para mal, con la anticuada tecnología de la imprenta— de crear grandes obras de ficción hipertextual. Pero he sentido que algo estaba ocurriendo y he tenido que saber de qué se trataba.

Lentes sensibles

Hace un cuarto de siglo, mientras me interesaba por el extraño espacio sintáctico que existe entre el cine y el lenguaje y escribía lo que en aquella época llamé obras de

"lentes sensibles", me di cuenta de que necesitaba un mayor dominio del medio cinematográfico y empecé a hacer películas, desde el principio hasta el final, si bien no me convertí en un cineasta profesional, ni pretendí serlo nunca. Lo que me interesaba era simplemente el lenguaje y la gramática. De hecho, fue hace cinco o seis años, al juguetear con algunas técnicas cinemáticas aplicadas a la escritura y comentar con un amigo fanático de los procesadores una idea que había tenido para realizar una ficción-*zoom*, cuando oí hablar por primera vez del hipertexto. Mi amigo me respondió que mi proyecto ya se estaba realizando.

Entonces, interesado como siempre en subvertir la novela tradicional y en escribir narrativa que desafiara la linealidad, decidí enterarme de lo que era el hipertexto: aunque no fuera a zarpar en busca de islas, utilizando la metáfora de Guyer-Petry, al menos me acercaría a la playa. ¿Y qué mejor modo de aprender que dar un curso sobre el tema?

Así que esto es lo que he hecho este año en la Universidad Brown (Rhode Island), en un taller de narrativa hipertextual, gracias a un programa llamado "Intermedia" desarrollado por la propia universidad. Al principio hubo bastante resistencia, tanto por parte de los alumnos como también por la mía, aunque, al final, acabamos descubriendo que el hiperespacio era un medio estimulante y provocador, si bien con frecuencia frustrante, para la creación de nuevas narrativas; un espacio potencialmente revolucionario, capaz, tal como anuncia, de transformar el arte de la ficción, por más que ahora en estos primeros tiempos aún permanezca un tanto en los remansos, alejado de la corriente principal.

Descubrimos que, como escritores y como lectores, nos centrábamos más en la estructura que en la prosa; que,

de pronto, nos dábamos cuenta de las formas de las narrativas, unas formas a menudo ocultas en las historias impresas, pero situadas en primer plano en el hipertexto; y que el elemento nuevo más radical eran los sistemas de enlace multidimensionales, y con frecuencia laberínticos, que estábamos invitados u obligados a crear. "Lo grande de esto —dijo un joven escritor— es la medida en que la narrativa queda completamente reducida a sus *bits* constituyentes. Los *bits* de información transportan saber, pero la yuxtaposición de *bits* crea narrativa. El énfasis de un hipertexto (una narrativa) debería estar en el grado de poder otorgarlo al lector, no para leer, sino para organizar los textos a los que accede. Cualquiera puede leer, pero no todos tienen acceso a métodos sofisticados de organización."

Las obras creadas en el taller, que deben considerarse todavía como "obras en curso", abarcan desde panorámicas del estilo "Nuestra ciudad" y cuentos con diversas posibilidades tipo "Elige tu aventura", hasta parodias de los clásicos, narrativas engarzadas o manuales chinos sobre sexo. El perspectivismo multivocal resultó ser popular, se incorporaron a las narrativas elementos gráficos, tanto dibujados como "escaneados", y se utilizaron de un modo muy efectivo documentos formales que no suelen aparecer en las obras de ficción: cuadros estadísticos, artículos de periódico, guiones cinematográficos, listas, entradas de diccionario, predicciones astrológicas, informes médicos y policiales, así como documentos introductores o sumarios. Se inventaron diversos recursos y procedimientos innovadores para facilitar la navegación, y nos sorprendió descubrir hasta qué punto la experiencia de la escritura y la lectura ocurría en los intersticios y las trayectorias "entre" los fragmentos del texto. Los fragmentos de textos eran como pasaderas, piedras colocadas en

una corriente de agua para cruzarla, puestas ahí para nuestra seguridad y entre las cuales pasaba la corriente real de las narrativas.

Además de todas las obras individuales, los miembros del taller también participaron de forma libre y a veces bastante anárquica en un espacio de ficción colectiva llamado "Hotel". En él, tenían libertad para abrir nuevas habitaciones, nuevos pasillos, nuevas intrigas, desenlazar textos o crear nuevos enlaces, entrar o subvertir los textos de los demás, alterar trayectorias, manipular el tiempo y el espacio, entablar un diálogo por medio de personajes inventados, matar a continuación los personajes de los demás, sabotear el sistema de cañerías, etc. Así, por ejemplo, era posible el caso de un hombre y una mujer que se conocen en el bar de un hotel, entablan cierta relación sexual y, cuando vuelven al mismo lugar unos pocos días más tarde, descubren que ambos han cambiado de sexo. En un momento dado, empieza a aparecer más de un camarero, lo cual crea cierta confusión en el lector: ¿se trata del mismo bar o no? Uno de los estudiantes respondió uniendo a todos los camareros con la habitación 666, a la que llamó "centro de producción", en el que un monstruoso extraterrestre prisionero da a luz a camareros a medida que se van necesitando.

Configuraciones frágiles y efímeras

Este espacio de fragmentos textuales esencialmente anónimos sigue estando ahí, y la primavera que viene, cuando vuelva a dar el taller, los nuevos alumnos se inscribirán en él y continuarán la historia del hotel hipertexto. Me gustaría poder ver cómo se va desenvolviendo la trama en los próximos cien o doscientos años, a pesar de que

ya hemos descubierto que, si bien la tecnología básica del hipertexto puede permanecer con nosotros durante siglos, quizá tantos como la tecnología del libro, sus configuraciones en soporte lógico y técnico parecen ser mucho más frágiles y efímeras: nos llegan generaciones nuevas de equipos y programas antes de acabar de leer las instrucciones de las viejas.

El problema de las compatibilidades es sentido con especial acritud por los usuarios del hipertexto. Los arroyos paralelos no forman ningún río. Si la interacción tiene que ser el sello de esta nueva tecnología, debemos poseer un lenguaje común y coherente (y estar, todos, en condiciones de utilizarlo). Hay otros problemas. Los procedimientos de navegación: ¿cómo moverse por el infinito sin perder el norte? El factor del diseño, por sí solo, puede resultar tan exigente y difícil como para absorber y neutralizar al narrador y agotar al lector. Otro problema, relacionado con el anterior, es el del filtrado; en especial, con un texto inestable en el que se entrometen otros autores lectores: ¿cómo, atrapados en el laberinto, evitar lo trivial? ¿cómo eludir la basura? Los venerables valores de la novela (la unidad, la integridad, la coherencia, la visión, la voz) parecen estar en peligro. La elocuencia está en vías de redefinición. ¿Cómo juzgar o analizar un texto que no se lee dos veces de la misma manera? ¿Cómo escribir sobre él?

En cuanto a la "narrativa", el movimiento sigue, pero en la infinidad adimensional del hiperespacio, se trata del movimiento de la expansión interminable. Corre el riesgo de ser tan distendido y relajado que pueda perder su fuerza de atracción y dar lugar a una especie de lirismo estático de baja intensidad; el mismo sentimiento onírico de estar perdidos en un espacio sin gravedad, como el que nos transmiten las primeras películas de ciencia ficción.

Porque ¿cuál puede ser la conclusión en un entorno semejante? Si todo está en el medio ¿cómo sabemos cuándo hemos llegado al final, ya sea como lectores o como escritores? Si el autor es libre de llevar una historia a cualquier sitio y a cualquier tiempo, en todas las direcciones que desee ¿no se convierte dicha libertad en la obligación de actuar de esa manera?

No cabe duda de que éste será un tema importante para los artistas narradores del futuro, incluso para aquellos que permanezcan encerrados en las viejas tecnologías de la imprenta. Aquí no hay nada nuevo. El problema de la conclusión fue un tema principal en el poema épico de Gilgamesh mencionado más arriba. En el fondo, a lo largo de las épocas históricas, hay una continuidad surcada por las cambiantes tecnologías.

Mucho de esto lo podría haber supuesto antes de penetrar en el mundo del hiperespacio textual y, en realidad, muchos de estos pensamientos fueron escritos antes de que cogiera un "ratón": la experiencia con el espacio informático sólo los ha afilado. Lo que sin embargo no había previsto en absoluto es que se trata de una tecnología que absorbe y, al mismo tiempo, desplaza totalmente. Los documentos impresos pueden leerse en el hiperespacio, pero el hipertexto no puede traducirse a la impresión. No es como el cine, que significa realmente el callejón sin salida de la narrativa lineal, del mismo modo que la música dodecafónica fue el callejón sin salida de la música pentagramática. El hipertexto es un entorno verdaderamente nuevo y único, y los artistas que trabajan en él tienen que ser leídos en él. Y, probablemente, juzgados en él: también la crítica está abandonando la página para irse hasta el espacio virtual informático; también la crítica es susceptible de continuos cambios en la opinión y el texto. Fluidez, contingencia, indeterminación, pluralidad

de discursos, accidentes o discontinuidad son las palabras que más suenan hoy en el mundo del hipertexto, que parece estar virando de rumbo y abandonando los problemas por los principios; al igual que, no hace tanto tiempo, la relatividad desplazó de lugar una manzana que caía.

TEORÍAS BREVES DEL CUENTO CORTO

JORGE LUIS BORGES

EL CUENTO NO TIENE RIPIOS*

Terminando con el tema de los géneros ¿no ha pensado usted nunca, o no ha soñado con escribir una novela y no un cuento?

No, nunca.

¿Por qué?

Porque no podría hacerlo. Soy un haragán. Una novela necesita muchos ripios, como es natural. Si ya hay demasiados ripios en tres páginas mías, en trescientas no habría otra cosa que ripios.

No, pero no confundamos; los ripios pertenecen al reino del verso, no de la prosa.

En una novela ¿cómo no va a haber ripios? Si están llenas.

Bueno. Ripios, ampliando el concepto, su sentido genérico, a toda palabra, o...

* Borges, Jorge Luis: Fragmento de la entrevista "Harto de los laberintos", realizada por César Fernández Retamar, *Mundo Nueva*, núm. 18, París, diciembre de 1967. Reproducida en el libro de Emir Rodríguez Monegal, *Borges por él mismo*. Barcelona, Laia/Caracas, Monte Ávila, 1983.

No, no a palabras, a situaciones intermedias.

¿Ripios de situaciones creadas inútilmente para consonantar con otras?

Decía Stevenson, a quien siempre vuelvo, que lo ideal sería que se confundieran los ornamentos con lo esencial, o que se confundiera lo que se pone como nexo. Digamos: uno tiene dos escenas esenciales, dos capítulos esenciales. Necesita otros capítulos como nexo. El ideal sería que no se supiera cuál es el nexo. Pero eso es muy difícil, y, cuanto más extensa una obra, más difícil es.

En otros términos, el ideal sería que todo fuera esencial.

Que todo fuera esencial. Además, yo ahora tengo la dificultad de la vista. Tengo que hacer trabajos breves: los borradores tienen que ser mentales.

Sí, pero eso es una circunstancia de ahora pero no de antes. Usted antes pudo haber tal vez escrito novelas.

Las novelas no me impresionaron tanto como muchos cuentos. Ocurre eso. Digamos el caso de un escritor que me gusta mucho, Kipling: me gusta más en el cuento que en las novelas. Ahora, no voy a decir que me gustan más los cuentos de Cervantes que el *Quijote* porque no estoy loco, ¿no? Además la novela es un género que puede pasar, es indudable que pasará; el cuento no creo que pase.

¿Por qué?

Es mucho más antiguo.

¿Es más utilizable, más humano, más necesario, como el pan?

Y además los cuentos, aunque dejen de escribirse, seguirán contándose. Y no creo que las novelas puedan seguir contándose, ¿no?

Es más necesario el pan que el banquete.

Tomemos el *Quijote*, como ejemplo de una gran novela. El *Quijote* puede leerse, puede releerse un número in-

definido de veces. Pero no sé si pueda contarse. Simplemente contado, sería una tontería, ¿o no?

Si se lo contara Cervantes por escrito, sería magnífico.

No, si lo contara en forma de cuentos, no. O vamos a suponer una persona que está saturada del *Quijote*, y que tiene que contarlo. No creo que pueda contar nada. Lo que puede contarse es algo subalterno. Quizá pueda contarse un cuento policiaco, por ejemplo.

¿Y usted cree que un cuento puede contarse verbalmente? Usted me ha contado "La intrusa" que yo no he leído. Mi idea de "La intrusa" es tan vaga como si usted me hubiera contado Don Quijote.

No lo he contado, pero creo que podría contarlo. Pero no sé. Creo que lo he contado de la manera más económica.

Creo que la diferencia está en lo que usted dijo: la necesidad permanente del cuento y el lujo o la sobreabundancia de la novela.

Es que yo pienso que ahora se cree que el novelista es superior al que escribe cualquier otro género, así como se creyó en una época que el que escribía poemas épicos era superior, o se creyó que el que escribía dramas en cinco actos...

Era superior al que escribía dramas en tres actos... Así con un criterio "de andarín", como decía mi padre.

SILVINA BULLRICH

Refutación del "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga*

Nada me parece más acertado para un estudio sobre el cuento que comentar o discutir el "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga.

1. "Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo." Cabe preguntarse hasta qué altura de la vida o de la obra supone Quiroga que debemos aceptar influencias extrañas y cuándo tenemos derecho a sentirnos maestros a nuestra vez, aunque sólo sea maestros de nosotros mismos. Ningún artista puede aceptar este consejo sin rebelarse un poco, pues su mayor ambición es volar con sus propias alas. Por otra parte ¿en qué maestro creyó Quiroga? Tengo la impresión de que

* Bullrich, Silvina: Fragmento de *Carta a un joven cuentista*. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1968. El "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga se publicó en *Teorías de los cuentistas* (*Teorías del cuento*, vol. 1, México, UNAM, 1993, pp. 29-30).

en varios. Pues si bien sus cuentos misioneros acusan alguna influencia de Kipling o de Poe, en otros, como en "Los perseguidos", por ejemplo, vemos asomar a Maupassant, pero no al perfecto cuentista de "Bola de sebo", respetuoso del tiempo del lector, resuelto a captarse su simpatía y a despertar su emoción al mismo tiempo que su sorpresa, sino al de sus cuentos menores como "A caballo", "La cama", "El loco", etcétera.

2. "Cree que tu arte es una cima inaccesible, no sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo." Este segundo mandamiento no se presta a mayores comentarios, pues es una redundancia del primero, aunque menos admisible. Nadie escribiría una línea si no pensara que tiene algo que decir distinto (y sin duda superior) de sus maestros. Toda persona con personalidad se siente singular, cuanto más aquel que tiene vocación creadora. Por fuerte que sea el mandato interior de escribir, creo que todos terminaríamos por dominarlo si no supusiéramos que una página, una frase, puede aportar algo al panorama cultural del mundo, de nuestro país o de nuestra aldea.

3. "Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia." Temo que este tercer mandamiento contradiga a los demás aunque al mismo tiempo los resume y los justifica. Aceptar la frase de Buffon, con una ligera variante, ya es señalar un rumbo acertado a los jóvenes cuentistas a quienes se dirige.

4. "Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a

tu novia, dándole todo tu corazón." ¿Es acaso el triunfo lo más importante en una obra literaria? ¿No conocemos fracasos más gloriosos que muchos éxitos y no suele el escritor avergonzarse un poco de la popularidad cuando ésta se convierte (resultado inevitable) en un manoseo de su obra? Personalmente me gusta más la estrofa de Almafuerte: "Pero yo también creo que la derrota / merece sus laureles y arcos triunfales / cualquier dolor que sea siempre rebota / sobre el alma futura de los mortales". La vida de Quiroga fue toda entera una derrota y por eso su obra cobró fuerza y perdura.

Y ahora llegamos al quinto mandamiento, el único verdaderamente esencial a mi modo de ver para guiar a un joven cuentista:

5. "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas." El factor sorpresivo del final suele ser el gran acierto de muchos cuentistas, entre los nuestros: Borges o Dalmiro Sáenz. Podríamos decir que los cuentos más perfectos son los que conducen al lector, en medio de una conformable desorientación, hacia el final previsto por el autor. Y he aquí, tal vez, la diferencia fundamental entre la técnica del cuento y la de la novela. El cuento no puede dejar el final librado al azar; por el contrario: depende casi totalmente de él. La novela puede permitirse infinitas libertades, la de tener un desenlace equívoco, la de no tener ninguno, o dejarlo al gusto del lector e incluso la de ir tejiendo su final como el destino, ciegamente, al azar de su construcción. No me refiero por supuesto a la novela policiaca.

Pero sigamos con el "Decálogo del perfecto cuentista".

6. "Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: 'desde el río soplaba un viento frío', no hay en lengua humana [en lengua castellana habrá querido decir] más palabras que las apuntadas para expresarlas. Una vez dueño de tus palabras, no te preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes." Quizá sea éste el más caprichoso y el más discutible de los mandamientos, pues no se tergiversaría mucho la realidad buscada poniendo "helado" en vez de frío y evitando así una rima que puede no molestar a Quiroga pero sí al lector, y acaso a los críticos. No me parece un exceso de severidad recomendar a los jóvenes que eviten este tipo de consonancias; no olvidemos que el hombre busca por naturaleza el camino más fácil y que es preferible darle reglas rígidas aunque las tergiverse sin cometer pecados mortales, que darle leyes elásticas que son a la larga las culpables de los estilos desgreñados.

7. "No adjetives sin necesidad. Inútil serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo." El consejo es sano pero no infalible, hay estilos que descansan en gran parte sobre los adjetivos. El adjetivo imprevisto y contradictorio de Borges; el adjetivo casi siempre más fuerte que el sustantivo de la obra de Mallea, el adjetivo humilde y exacto de Maupassant y el que ayuda en Poe a la obra del terror. Pues ¿qué quiere decir exactamente la expresión: sin necesidad? La necesidad de adjetivar es privativa de cada escritor; sería como querer reglamentar la necesidad de usar dos adjetivos en vez de uno o hasta de determinar la necesidad de escribir en sí misma. Por otra parte, los consejos son más fáciles de dar que de seguir. Tomo al azar un cuento de Quiroga, "La llama", y leo un párrafo: "Berenice tuvo al día siguiente

uno de sus extraños ataques y ante mis serios temores por esa sensibilidad profundamente enfermiza, la madre sacudió la cabeza". En tres frases hay al menos dos adjetivos suprimibles: hubiéramos comprendido lo mismo, puesto que ya estábamos al tanto, que los ataques eran *extraños* sin agregar el adjetivo y que los temores eran *serios*.

8. "Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea." Esta última frase sorprende en un escritor tan auténtico como Quiroga y debilita el consejo importante, quizá el más importante del Decálogo. Pues nadie puede discutir que no sea un acierto llevar el personaje y la anécdota firmemente hacia el final. Así el cuento es, en cierto modo, más perfecto que la novela, pues no admite licencias. Por supuesto que estas recetas hacen del cuento un oficio más o menos fácil o difícil de aprender y que la misma libertad de la novela (como toda libertad) aumenta sus responsabilidades y obliga a buscar incesantemente un cauce que también incesantemente se pierde. Es más difícil perderse en un largo camino que en un camino corto.

9. "No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino." No creo que quepa la discusión alrededor de este noveno mandamiento. Por otra parte es casi inhumano escribir bajo una real y reciente emoción. En esto la novela y el cuento se asemejan. Quizá sólo la poesía, la romántica, no la actual, pueda ser una excepción.

10. "No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento." Hoy parece sorprendente que alguien pueda pensar en sus amigos al escribir: el mundo es tan vasto y el escritor tan aislado, sus miras tan lejanas en el tiempo y en el espacio, que no creemos encontrar ninguna valla que nos impida seguir este consejo ingenuo.

A lo largo de este Decálogo la palabra ingenuo ha acudido varias veces a mi mente y varias veces la he rechazado, pues la obra y la vida de Quiroga nada tienen de candorosas, son recias y brutalmente humanas, como lo es su muerte y lo son las muertes que jalonan su paso por la tierra. Pero hay que resignarse a admitir que un cierto candor se filtra en su Decálogo. Quizá sea imposible querer encerrar al hombre en diez mandamientos sin sentir la imposibilidad (léase ingenuidad) de lograrlo. El hombre, cuentista o no, desborda los límites de las teorías rígidas.

A veces pienso que Quiroga miró demasiado la naturaleza, y a fuerza de observar víboras, cocodrilos, invasiones de hormigas, esteros, selvas y tembladerales perdió la noción de grandeza infinita dentro de su infinita pequeñez que es el hombre.

Pero no debemos confundir al Quiroga cuentista con el autor relativamente feliz de este Decálogo donde, pese a mi actitud crítica, encuentro dos o tres consejos indispensables para todo cuentista. Aunque a decir verdad en materia de consejo literario no ha sido superado el de Rainer Maria Rilke en *Carta a un joven poeta*: "Si puedes vivir sin escribir, no escribas". No se presta a discusión el hecho de que sólo una necesidad ineludible puede mante-

ner preso a un hombre (empleo esta palabra genéricamente) buscando en sí mismo ideas huidizas que asoman apenas, torpemente, de su cerebro, e imprimirlas sobre un papel, signos de un alfabeto acaso indescifrable para quienes vendrán después de nosotros.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

QUE ME QUIERAN POR UN BUEN CUENTO*

¿Cuándo empezaste a escribir?

Desde que tengo memoria. El recuerdo más antiguo que tengo es que dibujaba "cómicos" y ahora me doy cuenta que posiblemente lo hacía porque todavía no sabía escribir. Siempre he buscado medios para contar y me he quedado con la literatura, que es el más accesible. Pero pienso que mi vocación no es la de escritor sino la de contador de cuentos.

¿Es que prefieres la palabra hablada a la escrita?

Por supuesto. Lo estupendo es contar un cuento y que ese cuento muera ahí. Para mí lo que sería ideal sería contarte la novela que estoy escribiendo y estoy seguro de que produciría el mismo efecto que busco al escribirla, pero sin todo ese trabajo. En mi casa, a toda hora, cuento los sueños, lo que me pasó y lo que no me pasó. A mis hijos no

* García Márquez, Gabriel: Fragmento de una entrevista realizada por Rita Guibert, incluida en su libro *Siete voces*. México, Editorial Novaro, 1974, pp. 331-335.

les cuento las historias de Callejas sino cosas que suceden, y eso les gusta mucho. Vargas Llosa, en el libro sobre la vocación literaria que está escribiendo, *García Márquez, historia de un deicidio*, donde toma como ejemplo mi obra, dice que soy un semillero de anécdotas. Tratar de que me quieran por un buen cuento que conté... ésa es mi verdadera vocación.

He leído que cuando termines El otoño del patriarca *escribirás cuentos y no novelas.*

Tengo un cuaderno donde voy enumerando y tomando notas de cuentos que se me ocurren. Ya tengo unos 60 y me imagino que llegaré a 100. Lo que es curioso es el proceso de elaboración interna. El cuento —que surge de una frase o de un episodio— o se me ocurre completo en una fracción de segundo, o no se me ocurre. No tiene un punto de partida y después entra o sale un personaje. Voy a contarte una anécdota para que te des cuenta por qué misteriosos caminos llego al cuento. En Barcelona, una noche, había gente en casa y se fue la luz. Como el daño era local llamamos a un electricista. Mientras él arreglaba el desperfecto, yo, que lo alumbraba con una vela, le pregunto: "¿Cómo diablos es este daño de la luz?" "La luz es como el agua —me dijo—, se abre un grifo, sale, y al pasar marca un contador". En esa fracción de segundo se me ocurrió, completito, completito, este cuento:

En una ciudad donde no hay mar —puede ser París, Madrid, Bogotá— viven en un quinto piso un matrimonio joven con dos niños de 10 y 7 años. Un día los niños piden a sus papás que les regalen un bote con remos. "¿Cómo vamos a regalarles un bote con remos? —dice el padre—. ¿Qué van hacer con él en esta ciudad? Cuando vayamos a la playa, en el verano, lo alquilamos." Los niños se emperran en que quieren un bote con remos hasta que el padre les dice: "Si sacan el primer puesto en el colegio se lo

regalo". Los niños sacan el primer puesto, el padre compra el bote y cuando lo suben al quinto piso les pregunta: "¿Qué van hacer con esto?" "Nada —le contestan— queríamos tenerlo. Lo meteremos allá en el cuarto." Una noche, cuando los padres se van al cine, los niños rompen un bombillo de la luz y la luz —como si fuese agua— empieza a chorrear llenando toda la casa hasta un metro de altura. Sacan el bote y empiezan a remar por los dormitorios y la cocina. Cuando ya es hora de que regresen los papás lo guardan en el cuarto, abren los sumideros para dejar que la luz se vaya, remplazan el bombillo y... aquí no ha pasado nada. Ese juego se les vuelve tan formidable que van dejando que el nivel de la luz llegue más alto, se ponen lentes oscuros, aletas y nadan por debajo de las camas, de las mesas, hacen pesca submarina... Una noche, la gente que pasa por la calle al notar que por las ventanas está chorreando luz y que está inundando la calle, llaman a los bomberos. Cuando los bomberos abren la puerta encuentran a los niños —que distraídos con su juego habían dejado que la luz llegara hasta el techo— ahogados, flotando en la luz.

¿Dime, cómo este cuento completo, tal como lo conté, se me ocurrió en una fracción de segundo? Claro, como lo cuento mucho, cada vez le encuentro un ángulo nuevo —cambio una cosa por la otra o agrego un detalle—, pero la concepción es la misma. En todo esto no hay nada voluntario ni predecible, tampoco sé cuándo se me va a ocurrir. Estoy a merced de la imaginación, que es la que me dice cuándo *sí* o *no*.

¿Ya está escrito ese cuento?

Lo único que anoté es: "número 7, Niños que se ahogan en la luz". Eso es todo. Pero este cuento, así como todos los demás, lo tengo en la cabeza y lo reviso periódicamente. Por ejemplo, voy en un taxi y recuerdo el cuento

número 57. Lo reviso completo y me doy cuenta de que se me ha ocurrido un episodio..., que las rosas que tengo previstas no son rosas sino violetas. Ese cambio ya se incorporó al cuento y me lo anoto en la cabeza. Lo que olvido es porque no tiene para mí valor literario.

¿Por qué no los escribes cuando se te ocurren?

Si estoy escribiendo una novela no puedo estar mezclando, no puedo sino trabajar en ese libro aunque me lleve más de 10 años.

¿Los cuentos no se van incorporando inconscientemente en la novela que estás escribiendo?

Estos cuentos están en compartimientos completamente separados y no tienen nada que ver con el libro del dictador. Eso me sucedió con *Los funerales de la mamá grande, La mala hora* y *El coronel no tiene quién le escriba*, porque es un bloque que prácticamente lo trabajé todo al mismo tiempo.

¿Nunca se te ha ocurrido que podrías ser actor?

Tengo una inhibición terrible frente a las cámaras y al micrófono. En todo caso sería el autor o el director.

Has dicho en una oportunidad: "Yo soy escritor por timidez. Mi verdadera predisposición es la de prestidigitador, pero me ofusco tanto tratando de hacer un truco, que he tenido que refugiarme en la soledad de la literatura. En mi caso ser escritor es un hecho descomunal porque soy muy bruto para escribir".

Qué bueno que me leas eso. Eso de que mi verdadera vocación es la de ser prestidigitador corresponde exactamente a todo lo que te he dicho. Me encantaría tener éxito en los salones contando cuentos, como el prestidigitador lo tiene sacando conejos de un sombrero.

¿Cuesta mucho trabajo el proceso de escribir?

Muchísimo trabajo, cada vez más. Cuando digo que soy escritor por timidez es porque lo que debería hacer es

llenar esta sala, salir y contar el cuento, pero mi timidez no me permite hacerlo. Todo lo que hemos hablado yo no podría hacerlo si hubiera dos personas más en la mesa. Tengo la impresión de que no controlaría la audiencia. Entonces, lo que quiero contar, lo hago escrito, solito en mi cuarto, y con mucho trabajo. Es un trabajo angustioso pero sensacional. Vencer el problema de la escritura es tan emocionante y alegra tanto que valía la pena todo el trabajo. Es como un parto.

ADOLFO BIOY CASARES

EL CUENTO: MATERIA Y FORMA*

LZ: ¿Usted empezó a escribir como cuentista o como novelista?

BC: Yo empecé por un cuento largo y después intenté una novela.

LZ: *Parece que es más fácil empezar por el cuento, ¿no?*

BC: Bueno... yo no pensaba en qué es más fácil. Además, podríamos hablar mucho tiempo sobre qué es un cuento y qué es una novela. Lo que yo puedo decirle es que yo sé cuándo la historia que estoy inventando va a ser un cuento o una novela. Cuando la idea es nítida como un objeto y no existe un largo desarrollo ni muchos personajes, seguramente va a ser un cuento; por el contrario,

* Bioy Casares, Adolfo: Fragmento de "La ficción: materia y forma", en *Bioy Casares a la hora de escribir*. Edición de Esther Cross y Félix della Paolera, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 53-61. Las iniciales corresponden a Liliana Zirardini (*LZ*), Félix della Paolera (*G*), Jorge Offenhenden (*JO*), Esther Cross (*EC*), Osvaldo Peusner (*OP*) y Agustín Pereyra Lucena (*APL*), todos ellos integrantes de un taller literario al que Adolfo Bioy Casares (*BC*) fue invitado en diversas ocasiones durante 1980, 1984, 1987 y 1988.

cuando la trama requiere un largo desarrollo y muchos personajes bien caracterizados, va a ser una novela. (1984)

G: Al escribir ¿parte usted de una estructura previa o esa estructura se va generando a medida que escribe?

BC: Las dos cosas, porque la estructura previa suele mostrar en la marcha todas sus deficiencias, ¿no? Por eso cité la frase de Goethe: "El pensamiento no sirve para pensar", porque el plan no tiene aún la experiencia que se adquiere a medida que se va escribiendo la historia.

G: Es que, en el cuento, que es un texto corto, la estructura puede estar enteramente prevista; en cambio, en la novela, es posible que se modifique.

BC: Es cierto, pero uno también comete sus errores en los cuentos. Y en todo. (1987)

G: La decisión sobre si un texto va a ser cuento o novela ¿es siempre previa al acto de escribir o puede modificarse durante el proceso de elaboración?

BC: Desde luego la decisión puede modificarse.

G: ¿Y eso le ha ocurrido?

BC: Sí, me ha ocurrido, por ejemplo, en un cuento de mi último libro, *Historias desaforadas*. Al principio fue una novela, titulada *Viaje al oeste*. Me puse a escribirla y sentí que, mientras lo hacía, me ocurría algo desagradable: aunque la idea seguía gustándome, lo que yo escribía me parecía tedioso y desprovisto de significación. Abandoné la novela, pasaron uno o dos años, y un día reapareció la idea, muy cambiada y para un cuento corto. La escribí sin inconvenientes. Es el cuento de una persona que se va al Uruguay...

EC: "Planes para una fuga al Carmelo."

BC: Sí, ése era el cuento. Pero, en general, sé cuando la idea va a dar un cuento o una novela. Si ustedes me preguntan por qué lo sé, me costaría explicarlo. El cuento es como una revelación. Por lo demás, me pregunto si al-

gunas novelas mías no son cuentos. Quizá *La invención de Morel* sea un cuento. Realmente, comparada con las novelas de algunos escritores laboriosos de otros países, *La invención de Morel* es un cuento.

G: También uno podría estar indeciso en juzgar a Conrad como cuentista o como novelista, o a Henry James.

BC: A Henry James desde luego, y también a Conrad. Entre cuentos, *nouvelles* o *novellas*, y novelas hay una larga tradición de indecisiones. Últimamente me hicieron muchas preguntas de teoría literaria. En Italia solían preguntarme qué es lo fantástico. Para salir del paso, les dije que era el material con el que yo trabajaba, como los ladrillos para el albañil. Por escrúpulos, casi diría por pedantería, no puedo satisfacerme con una definición aproximativa. Y una perfecta, que abarque todos los casos, no es fácil de encontrar. A lo mejor un día la descubro; mientras tanto me conformo con escribir historias.

G: Sí, existe una gran preocupación por definir los géneros, ¿no? Viene al caso una graciosa anécdota de Borges cuando, durante una charla en la Asociación de Abogados, una señora le preguntó: "Señor Borges, yo quisiera saber en qué se diferencia un cuento de un ensayo". Y Borges le contestó: "¡Caramba! Yo quisiera saber en qué se parecen".

BC: Está muy bien. Cuando fui jurado en un concurso de ensayo, me mandaban ensayos de poesía, ensayos de obras de teatro y ensayos de novelas, porque creían que un ensayo era un intento. (1980)

JO: ¿Siempre lo primero es la idea?

BC: Para mí sí, aunque para otra gente no. Según Arnold Bennett, él a veces se ponía a escribir sin saber qué contaría. Creo que el único cuento en que empecé por una situación es "El gran serafín". Yo estaba en una playa cercana a Mar de la Plata, tomando el sol bajo unos acan-

tilados, y pensé que sería desagradable que alguien se tirara desde arriba y cayera sobre mí. Después imaginé otras situaciones: que el mar arrojara a la playa infinidad de peces muertos, algunos enormes; o que Neptuno subiera desde el fondo del mar. Bueno, así, partiendo de un instante de miedo, inventé una historia del fin del mundo. Porque "El gran serafín" es una historia del fin del mundo. Partir de una situación y contar una historia que la justifique es bastante difícil. Poco menos que armar un barco dentro de una botella (o mucho menos, si le parece). Quiero creer que en la lectura de "El gran serafín" ese esfuerzo no se nota. (1987)

EC: ¿Parte usted de una idea abstracta y después busca la situación?

BC: Sí, en general parto de una idea para cuento, digamos, y después invento el lugar, los personajes, todo. Aunque no siempre es así; por ejemplo, en *Historias de amor* algunos temas me fueron contados por amigas; por lo menos "Historia romana" y "Una aventura". (1988)

G: El año pasado Borges nos decía que antes de escribir un cuento él ya conocía el principio y el final y que su tarea consistía en averiguar cómo llegar desde un punto al otro.

BC: En cuanto a nuestra colaboración, no sé si eso fue tan así. Borges pensaba que si uno tenía el principio y el final de un cuento, podía estar tranquilo... y naturalmente es así... Pero creo recordar que alguna vez empezamos algún cuento en colaboración sin saber cómo lo concluiríamos. Cuando uno tiene la idea de un cuento y puede contárselo a alguien, entonces tal vez sea la hora de escribirlo. Desde luego, saber el final es una gran tranquilidad.

Aunque soy bastante lento para escribir, soy rápido para imaginar. Ésta es una riqueza desdichada porque, desde que empecé a escribir, siempre tengo por delante

ocho o diez cuentos y dos o tres novelas en proyecto. Y con alguna ansiedad me pregunto si llegaré a escribir todo. Hace cuatro años me ocurrió haber llegado hasta la página ciento sesenta de una novela —poco menos que el largo habitual de mis novelas— y debí abandonarla, por no encontrar un final apropiado. Tenía razón Borges, saber el final da tranquilidad. Para evitar el riesgo de abandonar una novela a medio hacer (lo que puede ser desalentador) trato de prever y resolver las partes difíciles de su desarrollo. Pero, aunque lo piense todo, a su debido tiempo descubro que las dificultades están esperándome, porque fueron resueltas en apariencia, con simulacros de solución destinados a darme optimismo en mi trabajo. No quisiera que esto ocurra así, pero la experiencia me prueba que habitualmente ocurre. Me apresuro a señalar que estas preocupaciones sobre el final no conciernen a todos los novelistas, sino tan sólo a quienes escriben un tipo de novelas que por la construcción están emparentadas con los géneros policiaco y fantástico: historias donde el final es importante, en las que realmente *finis coronat opus*. Yo suelo escribirlas.

G: Tal vez uno pueda empezar a escribir un cuento sin saber el final.

BC: Sí, lo intenté algunas veces. Por lo general pude resolverlos gracias a un favorable estado de ánimo. Abandonar un cuento después de escribir unas pocas páginas parece menos grave que abandonar una novela después de muchas páginas. Por eso, ante un cuento uno está menos inhibido y, a lo mejor, más ingenioso. Quizás alguno de ustedes me pregunte por qué preocuparse tanto por el final si la literatura está llena de historias famosas y admirables que concluyen de cualquier modo. Como la negligencia y la torpeza no son fáciles de erradicar, todo escrúpulo de perfección concierne a la obra. Créanme: es

necesario para la obra lo que cada cual tiene entre manos, por más que haya cuentos admirables de final mal resuelto, o inferior a lo que prometieron las primeras páginas. Para poner las cartas sobre la mesa, les diré que tienen cuentos así los escritores que más quiero, mis maestros. Stevenson da ocasionalmente a sus relatos un final que parece menos hijo del acierto que de la resignación. Esto puede ocurrir aun en cuentos que uno recuerda con deslumbramiento, como "El príncipe Otto". También es de Stevenson uno de los mejores comienzos que recuerdo: el de "El ladrón de cadáveres". Yo lo propondría como ejemplo para quienes desean escribir cuentos o novelas. Les recomiendo asimismo las observaciones de Stevenson sobre el arte de escribir. Da consejos útiles como el de distribuir en los relatos escenas visualmente vívidas, que estimularán al lector como si las hubiera visto, y que se fijarán en su memoria como si las hubiera soñado. Ahora recuerdo otro consejo valioso: para escenas de acción rápida, violenta, usen un estilo acorde. Eviten las frases largas, los verbos auxiliares, los gerundios, los adverbios terminados en *mente*. Si van a concluir un cuento o una novela con un suicidio, no lo describan con frases como "quitó el cuchillo de donde estaba enclavado y, apoyando el cabo en el suelo, hundiéndoselo a su vez a sí mismo, a la altura del corazón, dejándose caer sobre la hoja de punta...", no: la escena violenta debe ser clara, concisa y rápida —aunque no tan rápida que pase inadvertida. (1984)

OP: En "Historia desaforada" usted deja un final abierto, aunque muy claro. Y lo es porque, aunque no esté dicho, el lector sabe que el monstruo va a atrapar al narrador.

BC: Claro, como el narrador no podía contar que lo habían matado, introduje una grabadora. En general, trato de no poner máquinas en mis cuentos, pero en ese caso

tuve que hacerlo. No creo, por cierto, que sea un recurso ilícito.

OP: Dado que éste es un caso particular, me interesaría conocer su opinión sobre los finales abiertos en general.

BC: Mire, no tengo predilección por ellos. Tal vez porque para aprender a escribir tomé como modelo novelas policiacas y cuentos fantásticos, para mí el final es casi lo principal de una historia. Desde luego, si una historia exige un final abierto, lo dejo abierto.

Sobre finales de novelas voy a contarles una experiencia mía. Durante años pensé escribir una historia sobre el triunfo de la vocación. Cuando la contaba, tenía éxito en el oyente. Desde Flaubert, el tema de la vocación alcanzó algún prestigio popular; no bastante, según descubrí a poco de publicado el libro. Mi héroe no era un escritor sino un fotógrafo (lo que se dice de uno puede decirse del otro). En el curso de un trabajo encuentra a su verdadero amor; pero le proponen un nuevo trabajo y, entre quedarse con la muchacha amada o seguir la vocación, no vacila: se va para seguir fotografiando. (Para que el triunfo de la vocación fuera verdadero, el amor tenía que ser verdadero.) Hubo lectores tan defraudados que llegué a preguntarme si la novela no es una historia que concluye con el triunfo del amor, o con la muerte de los dos enamorados, o siquiera de uno de ellos. Un género menos elástico de lo que yo suponía. (1988)

*

APL: Con respecto a la técnica para escribir un cuento, quisiera preguntarle si conviene empezar creando mucha expectativa; porque cuando leí "El perjurio de la nieve" el principio me atrapó tanto que quise llegar al final muy

pronto, saltándome algunos detalles que quizá fuesen lo mejor.

BC: Bueno... si en ese comienzo prometí demasiado, cometí un error. Creo, de todos modos, en la conveniencia de prometer algo en las primeras líneas de una historia. El lector se parece bastante a esas personas que miran la televisión y se levantan a cada rato; todo pretexto es bueno para que el lector cierre el libro y ya no vuelva a él. Hay que tratar de atraerlo un poco, de retenerlo. Por ejemplo, cuando yo era joven me aconsejaron que la primera frase fuera larga como un lazo para envolver y sujetar al lector. La frase corta lo dejaría libre demasiado pronto. No sé si esto es del todo verdad. A lo mejor el ritmo de varias frases cortas envuelve al lector tan eficazmente como una frase larga. He notado que el comienzo de algunos libros es mejor que las páginas que lo siguen y que el primer capítulo de las novelas suele ser mejor que los siguientes. No creo que esto se deba a la astucia de los escritores, sino al hecho de que esos párrafos son los que hemos corregido más, acaso todas las veces que leemos lo que llevamos escrito. Yo, por lo general, antes de ponerme a escribir leo todo lo que llevo escrito. Mientras que mi último capítulo lo habré leído y corregido los últimos días, el primero lo leí y arreglé a lo largo de tres o cuatro años. (1987)

CRISTINA PERI-ROSSI

La metamorfosis del cuento*

La conciencia de la multiplicidad del yo, la desintegración del tiempo y del espacio como unidades fijas, la capacidad de simbolización, la desconfianza ante la lógica y la razón como instrumentos únicos de conocimiento y el recurso al inconsciente (o a lo onírico) como revelación de los aspectos más profundos de la realidad.

La concentración y la capacidad de síntesis del cuento (similar a la de la poesía) le permitió representar esta nueva visión del hombre y del mundo con una flexibilidad y riqueza ausentes en el cuento tradicional, puramente narrativo, costumbrista o naturalista.

J.G. Ballard, el más apocalíptico de los escritores en lengua inglesa, dice que "el cuento está más cerca de la pintura. En general, no representa más que una escena. De este modo se puede obtener la intensidad y la convergencia, fuerte y brillante, que se encuentra en los cua-

* Peri-Rossi, Cristina: "La metamorfosis del cuento", en *El cuento. Revista de imaginación*, México, núms. 92 (1984) y 93 (1985). Publicado originalmente en *El país*, de España.

dros surrealistas. Es mucho más difícil conseguir eso en una novela, porque ésta comporta elementos narrativos. En la novela hay que construir el tiempo. En un relato, en cambio, se le puede eliminar y provocar esa extraña sensación, esa clase de atmósfera".

El cuento, como el poema, representa una experiencia única e irrepetible. El escritor de cuentos contemporáneo no narra sólo el placer de encadenar hechos de una manera más o menos casual, sino que revela lo que hay detrás de ellos; lo significativo no es lo que sucede (y a veces ocurre muy poco, como en los relatos del magnífico escritor italiano Giorgio Manganelli), sino la manera de sentir, pensar, vivir esos hechos, es decir, su interpretación.

Edgar Allan Poe, reconocido únicamente como uno de los progenitores de la cuentística moderna, estableció que el cuento participa del dominio de la verdad; es decir, su función es fundamentalmente la de descubrir antes que narrar o describir, aunque estos últimos sean los procedimientos de los que a veces se vale para conseguirlo.

Dicho de otro modo: el narrador de cuentos está en posesión de una clase de verdad que cobra forma significativa y estética a través de lo narrado.

Su acto de narrar es una operación severa, ascética, estricta, que tiene lugar en un área vital y temporal, generalmente delimitada, reducida a la mínima pero a la vez más intensa trama narrativa. "El cuento es una novela despojada de ripios", estableció Horacio Quiroga en su "Decálogo del perfecto cuentista".

La novela, en general, procede por acumulación (de puntos de vista, hechos, tiempos, espacios), mientras que el relato moderno actúa por selección: elige un momento en el tiempo y lo paraliza para interiorizar en él, para penetrarlo; elige un ángulo de mira y, por encima de todo, selecciona rigurosamente lo narrado para provocar un solo efecto.

En el cuento todo conduce hacia ese efecto que se desea producir con la precisión de un mecanismo de relojería.

Es necesario eliminar cualquier adorno, cualquier elemento que no participe del engranaje estrictamente imprescindible. Así se explica la metáfora de Ernest Hemingway: "En el cuento, el escritor gana por *knock-out*; en la novela, por puntos".

Pedro Zarraluki, en el prólogo a su reciente libro de cuentos *Galería de enormidades*, dice: "Estos relatos [...] han resultado un gran ejercicio de condensación". Me parece que es el término justo para definir la esencia del relato moderno: la exigencia de un rigor que tiene que ver necesariamente con la intencionalidad del relato. El ejemplo más característico de esta concentración es el cuento más breve del mundo, perteneciente a un maestro del género, el escritor Augusto Monterroso. Dice: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí".

Modelo del género, este brevísimo relato ("cien breves novelas-río", llamó Manganelli a las piezas reunidas en su magnífico volumen *Centuria*) revela uno de los puntos de tensión clave en cualquier cuento moderno: la capacidad de síntesis que debe lograrse, aunque el objetivo sea la ambigüedad, como en este caso, la provocación, el estímulo de la imaginación.

La condición de brevedad (que implica la síntesis y la *unidad de efecto*, como la llamó Poe) y la virtual búsqueda de la verdad son las únicas reglas que se mantienen fijas del cuento tradicional al contemporáneo.

La *unidad de efecto* corresponde a esa parábola cerrada, perfecta, que es un cuento logrado. Como el poema, el cuento se fragua en una sintaxis cuyo principio y cuyo fin corresponden a una nítida arquitectura.

Fue Charles Baudelaire quien estableció una de las pocas reglas fijas del cuento que todavía se practican sin

excepciones en el género: "Si la primera frase no está escrita con el fin de preparar la impresión final, la obra será defectuosa desde el principio".

La brevedad, condición que normalmente se atribuye al cuento para distinguirlo de la novela, es una diferencia banal y poco cuantificable.

No sólo porque hay novelas breves y cuentos largos, sino porque no afecta a la índole misma de ambos géneros, que es muy diferente. Mientras la novela transcurre en el tiempo (aunque sea un tiempo-corto, como en el *Ulises* de Joyce), el cuento profundiza en él, o lo inmoviliza, lo suspende para penetrarlo.

Sin embargo, es frecuente que la paradoja de Manganelli, al llamar "cien breves novelas-río" a 100 relatos cortos, de una página y media cada uno, revele algo que el lector muchas veces presiente: sin el rigor que impone la búsqueda de un solo efecto, preciso y medido de antemano por el escritor, muchos relatos podrían dar origen a verdaderas novelas, siempre y cuando el autor estuviera dispuesto a volver extensivo lo que ha sido intensivo.

La función de un relato es agotar, por intensidad, una situación; la función de la novela es desarrollar varias situaciones que, al yuxtaponerse, provocan la ilusión del tiempo sucesivo.

La ficción científica

La gran renovación de la narrativa en lengua inglesa y de la latinoamericana se manifestó especialmente en la capacidad del cuento para asimilar las corrientes de la modernidad: el psicoanálisis, el universo simbólico de los sueños (los románticos no distinguían las fronteras entre el relato y la poesía, pero Kafka se encargó de transfor-

mar en relatos las pesadillas, igual que Poe), las técnicas del *collage* y el *pop*, ese estremecimiento de una nueva sensibilidad que fue el surrealismo en pintura.

La metamorfosis del cuento comienza seguramente con Poe y con Kafka, se prolonga y se diversifica con Salinger, Ambrose Bierce, Truman Capote, Donald Barthelme, Evelyn Waugh, John Cheever, etcétera, hasta llegar al nuevo género de la literatura de esa mitad del siglo: la ficción científica.

A través de los relatos poéticos de Bradbury, la ficción científica estuvo más cerca de describir la angustia del hombre ante la tecnología y sus incógnitas que ningún otro género; sin embargo, la evolución posterior en Estados Unidos, en el Reino Unido y hasta en Francia, la disparó hacia lo fantástico, quitándole el gramo de metafísica y de apocalipsis de sus creadores.

Hasta que J.G. Ballard y, en medida algo menor, Philip K. Dick reescribieron el género con un aporte sustancial: el relato de ficción científica, a través de sus parábolas, es una incursión en el mundo estrictamente contemporáneo y en sus fenómenos psíquicos: no se preocupa por otras galaxias, sino por las catástrofes de nuestro universo y, en todo caso, por la percepción, no por las máquinas.

Felisberto Hernández

Felisberto Hernández es uno de los renovadores del cuento en América Latina que, según la definición de Kafka acerca del artista, se adelantó a su tiempo. Pero su raro mundo de casas inundadas, mujeres enamoradas de un balcón y hombres que conviven con muñecas, ejerció una influencia decisiva en los grandes cuentistas latinoamericanos contemporáneos: en Jorge Luis Borges, Julio Cor-

tázar, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Pero la diversidad del género y de autores en América Latina es tal que impide un análisis exhaustivo.

Subestimación del género en España

En España, la tardía difusión de la gran cuentística norteamericana y de las principales corrientes de la modernidad han provocado la subestimación del género. Por narrativa se continúa entendiendo la novela, como si el relato perteneciera a una subespecie. Por supuesto: es un desajuste que se modificará en poco tiempo. (No deja de ser alarmante, empero, que el mejor cuentista nacido en la Península, el catalán Pere Calders, haya sido traducido al español tan tardíamente.)

La brevedad del relato, su intensidad y efecto han demostrado ser muy apropiados para dar testimonio del mundo contemporáneo, y la nueva generación de escritores españoles parece decidida a ser moderna primero, antes que posmoderna (la evolución necesariamente procede por etapas, de lo contrario es un regreso), y ha comenzado a escribir cuentos, no ya desde la concepción decimonónica del relato como novela abreviada, sino como destello impresionista y revelador, una clave para interpretar el mundo.

SILVIA MOLINA

24 CUENTISTAS OPINAN SOBRE TEORÍA Y PRÁCTICA DEL CUENTO*

No es nuevo el problema de la definición del cuento. Se ha vuelto casi un lugar común hablar de él. No obstante, nos sigue inquietando la forma tan diversa en que se concibe un cuento y la manera en que se analiza. Lo que es para el cuentista y para el crítico.

El artista no cuenta con reglas para la creación, porque el arte no puede crearse con reglas universales, pues cada artista funde las leyes estéticas anteriores a él.

El escritor sabe que su enemigo son las reglas, pero también que debe analizar fríamente lo que su escritura significa o quiere significar. Debe pensar como un matemático, pero sacrificar a tiempo la precisión por el gusto.

No hay reglas, pues; sin embargo, sí hay técnicas —muchísimas— que pueden ser estudiadas y enseñadas. Hay errores comunes también. Ambos, las técnicas y los

* Molina, Silvia: "Teoría y práctica del cuento", en Varios autores: *Teoría y práctica del cuento*. Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1988, pp. 93-99.

errores, los podemos encontrar analizando los textos: parte de la tarea del crítico, ¿no es verdad? Pero el cuento tiene que ver finalmente con el carácter y la personalidad del artista que lo ha creado, con sus instintos, con el conocimiento de la vida y del arte que tenga, con la maestría que vaya adquiriendo.

Los críticos que han emprendido la tarea de definir el cuento lo han hecho partiendo de aspectos muy diversos, como la acción, los personajes, la representación verbal, la técnica, la escritura misma, el punto de vista, la focalización, los planos narrativos, etcétera.

Shlomith Rimmon-Kenan, en su libro *Narrativa: poéticas contemporáneas,* define el cuento como una narración donde la acción y los personajes han sido *abstraídos* de la realidad y reorganizados dentro de otra *realidad* que es la del texto en donde se supone que viven los personajes y en donde se supone que la acción debe desarrollarse. El cuento, dice, es el soporte de una construcción: el eje de una organización temporal. Es la estructura cuya función es la representación del mundo dentro del mundo de la narración.

Creo que por eso, por ser el cuento una *abstracción* del mundo, no es fácilmente accesible para el lector, y de allí la necesidad que se le presenta al crítico de separar los componentes de la narración, y de explicarse la red de relaciones internas que mantiene ese soporte temporal que es la espina dorsal del texto. La posibilidad teórica de poder recontarlo, valorizarlo, aclarar los puntos oscuros de su lectura, orientar al lector para comprenderlo mejor, reconocer las variantes de una historia, identificar la misma historia en otros contextos, etc., es lo que buscan, entre otras cuestiones, la teoría y la crítica literarias.

Como el escritor se debate entre la vida y la escritura para transmitir el cuento, me pareció que podía ser inte-

resante hacer una pregunta a la mayoría de los escritores que han venido a Morelia:

¿Qué es para ti el cuento?
Algunos me respondieron con una imagen:

Beatriz Espejo: [Los cuentos] me parecen regalos celestes. Siempre llegan de la misma manera. Tocan a mi puerta, la abro alborozada y sobre el suelo —como si fuera un bebé, dentro de una cesta siempre distinta, una urdimbre que me indica el tono, lenguaje y tratamiento— encuentro la historia que ha de crecer, robustecerse y dar con su mejor final.

Beatriz Graf: El cuento es una huella digital: la conjunción entre lo que se dice y cómo se dice. Lo que se dice es la huella; cómo se dice es lo digital.

Guillermo Samperio: [El cuento] impresionará al espíritu a la manera del piquete de alfiler literario que lleva en su punta la dosis exacta de creatividad para conmover al lector.

Edmundo Valadés: Un cuento es como un río que no debe tener afluentes. Su agua, su historia, debe correr sin meandros.

Eraclio Zepeda: El cuento es una rendija enorme por la cual el mundo entra redondo a la comprensión de todos.

A veces, el interés del cuentista se centró más en la mentira frente a la verdad literarias:

Agustín Monsreal: El acertar sobre cuál es esa parte de la vida que merece ser contada es lo que hace que un cuento posea la verdad literaria indispensable para llamarse cuento.

Elena Poniatowska: Un cuento es eso que decía Rulfo a propósito de la literatura: "Es mentira, pero no falsedad".

Edmundo Valadés: Lo que ocurra, tendrá que ser irrefutable: el arte del cuentista es convertir en verosímil lo dudoso, lo increíble, lo imposible, lo fantástico. Con la mentira, crear seres o mundos verdaderos.

Eraclio Zepeda: Un cuento nunca puede construirse con una mentira. La verdad literaria tiene tanto derecho de existir como la verdad histórica, siempre y cuando esté bien dicha.

En otros la preocupación se encaminó a la manera en que les surge el cuento:

José Baeza Campos: El cuento es la manera de expresar lo que pienso del hombre en sus angustias y en sus alegrías, así como en su manera de ser.

Joaquín Armando Chacón: No hago cuentos propiamente, hago una serie de relatos que voy convirtiendo en novela [...] Un cuento es una narración donde los personajes sufren un acontecimiento que les transforma la vida. Hago un relato que le transforma la vida a un personaje y luego, en el siguiente capítulo, el personaje ya ha cambiado por lo que le sucedió antes, y así sucesivamente.

Rafael Ramírez Heredia: Quizá el cuento salga en algunas horas de estar frente a la máquina, al parecer fue rápido su nacimiento, pero si nos ponemos a pensar, esta rapidez se debe a que durante semanas, meses, o semanas y meses, el cuento estuvo en espacios inexplicables del cerebro y ahí se fue gestando, armando, envolviendo y atando los cabos para que, al salir, el texto resultara ordenado, como si otro lo hubiera ordenado.

Juan Villoro: Se me presentan las historias en forma de imagen o secuencia que por razones más o menos insondables me interesa. Lo que pasa, creo, es que las secuencias no pueden existir aisladas, y de alguna manera

hay que trabajarlas en una historia que las haga tolerables.

David Martín del Campo: Parto en el cuento de imágenes, de bocetos y voy cumpliendo con las imágenes que dibujo.

Otros más se fijaron en los elementos del cuento:

José Agustín: El cuento es un ejercicio de tensión que obliga al escritor a concentrarse al máximo. Los linderos más o menos precisos lo fuerzan a no consentir lo innecesario aun en ánimos expansivos y exuberantes. El centro se vuelve entonces la circunferencia.

Felipe Garrido: Hay un buen cuento allí donde hay un buen final.

Luis Quirarte: El cuento es una forma de expresión extraordinaria; tiene su laberinto, su embrujo, su gracia.

David Martín del Campo: Los cuentos deben ser sorpresivos si no son inacabados. No creo en los cuentos en los que se hace magia del lenguaje sino de historia.

Daniel Sada: El cuento debe ser breve, que nada más contenga lo sustancial y que elimine lo accesorio, lo moroso: que no abunde en detalles [...] Hay tres cosas en las que es muy fácil que el cuentista incurra: en la cursilería, en la pedantería y en la vulgaridad. El cuentista debe evitarlas.

Bernardo Ruiz: Un cuento es un conjunto de elementos que se definen por su posición y permiten una tensión narrativa y estética.

Edmundo Valadés: [El cuento] exige personaje o personajes esenciales a lo que se cuenta. No es válido que intervengan los que son innecesarios. Un cuento debe tener su atmósfera, su ambiente preciso del personaje siempre en función de la circunstancia sea real o fantástico el ámbito en que se mueva. El lenguaje es otra condición pri-

maria, y debe mantener concordancia con el ritmo y la tensión que opere en la historia.

Finalmente algunos relacionaron de una manera o de otra el cuento con el poema:

Hernán Lara Zavala: Un cuentista, como un poeta, debe aceptar la imposición de las limitadas variantes que le ofrece la forma para trascender la forma.

Vicente Leñero: Nunca he podido con el cuento porque está construido con una economía de medios y recursos que es para mí muy difícil obtener. Me cuesta trabajo sintetizar, por eso hace mucho que no escribo cuento.

Silvia Molina: Entre más corto es el cuento, más abstracto resulta, se va haciendo una impresión o una idea de la vida. Después de la lectura de un cuento debemos quedarnos con una imagen, un sentimiento parecido al que nos deja el poema al que hemos quitado la concisión.

Aline Pettersson: En mi caso, el cuento y el poema parten de un mismo tipo de estímulo interior, de una idea o de un sentimiento que empiezan y terminan en el acto de escribir, donde cada palabra, cada omisión, han sido consideradas con el cuidado más grande. Creo que en ambos casos el texto se construye no sólo con palabras, sino también con el silencio.

Severino Salazar: El cuento es para mí una narración que debe mostrar un pedazo oculto de la existencia, y que por medio de una revelación poética, el lector llegue a este conocimiento.

Virgilio Sánchez Calzada: El cuento es una forma literaria breve y sintética que desarrolla una idea.

Carlos Eduardo Turón: El cuento se confunde con el poema; creo que incluso ése es su futuro, por el abstraccionismo a que tiende en la actualidad.

Como hemos visto, a pesar de que no podemos generalizar, ni sacar leyes ni constantes, hay de alguna manera puntos en común entre todos, algo que los hermana en la manera de pensar o de entender sus preocupaciones, o que nos descubre cuál es su mayor interés a la hora de ejercer el cuento.

Frente al cuento, el escritor simplemente se expresa, deja que su pluma escriba lo que ha concebido. Y la pregunta de qué es para él el cuento, lo que busca dar es una definición viva que no siempre puede transmitir con facilidad porque, por lo general, desecha las teorías.

POÉTICAS PERSONALES DEL CUENTO

MARK TWAIN

CÓMO SE CUENTA UN CUENTO*

No pretendo afirmar que puedo contar un cuento de la manera como debe ser contado. Sólo afirmo que conozco la manera como un cuento debería ser contado, puesto que he estado casi todos los días durante varios años en compañía de los más expertos contadores de cuentos.

Hay muchas clases de cuentos, pero sólo hay una clase difícil: la humorística. Trataré principalmente sobre esta forma. El cuento humorístico es norteamericano, el cuento cómico es inglés, el cuento ingenioso es francés. El cuento humorístico depende para su efecto de la *manera* de contarlo; el cuento cómico y el ingenioso dependen de la *materia*.

El cuento humorístico se puede alargar hasta tener una gran extensión, y puede divagar tanto como se quiera

* Twain, Mark: Fragmento inicial del cuento "How to Tell a Story: The Humorous Story. An American Development. Its Difference from Comic and Witty Stories", originalmente publicado en el libro *The $30,000 Bequest* (1894). Reproducido en la recopilación de Justin Kaplan, *Mark Twain's Short Stories*. New York, Signet Classic, 1986, pp. 666-670. Traducción de Lauro Zavala.

sin llegar a ningún lugar; pero los cuentos cómicos e ingeniosos deben ser breves y deben llegar a alguna parte. El cuento humorístico burbujea suavemente, los otros efervescen.

En rigor, el cuento humorístico es una obra de arte, un arte elevado y delicado, y sólo un artista lo puede contar; pero no se necesita ningún arte para contar un cuento cómico o ingenioso, cualquiera lo puede hacer. El arte de contar un cuento humorístico —entiéndase que me refiero al cuento contado en persona, no al impreso— fue creado en los Estados Unidos, y ha permanecido en casa.

El cuento humorístico es contado en un tono grave; el que lo cuenta hace su mejor esfuerzo para ocultar hasta la más mínima sospecha de que hay algo divertido en lo que cuenta; pero el que cuenta un cuento cómico te dice de antemano que se trata de una de las cosas más divertidas que ha escuchado nunca, y entonces lo cuenta con gran delicia, y es el primero en reír cuando ha terminado de contarlo. Y a veces, si ha tenido éxito, está tan contento que repetirá el "meollo" y mirará a cada uno a la cara, recibiendo sus aplausos, y entonces lo repetirá completo. Es algo patético.

Por supuesto, con frecuencia el cuento humorístico atrabancado y desarticulado termina con un meollo, una tesis, una sorpresa o como se le quiera llamar. En ese momento quien escucha debe estar alerta, ya que en muchos casos el que lo cuenta distraerá su atención de ese meollo, al dejarlo caer de manera cuidadosamente casual e indiferente, fingiendo que no sabe que se trata de un meollo.

Artemus Ward usaba mucho ese truco, y en el momento en el que quienes lo escuchaban entendían la broma, él dirigía la vista hacia arriba en un gesto de inocente sorpresa, como si se preguntara de qué se estaban riendo.

Dan Setchley lo usaba antes que él, Nye y Riley y otros lo usan hoy en día.

En cambio, el que cuenta un cuento cómico no oculta el meollo; te lo grita todo el tiempo. Y cuando lo pone por escrito, en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia, lo escribe en cursivas, le pone grandes signos de admiración al final, y a veces lo explica en un paréntesis. Todo lo cual es muy deprimente, y lo lleva a uno al deseo de dejar de bromear y llevar una vida mejor.

TRUMAN CAPOTE

FORMA Y TÉCNICA DEL CUENTO*

¿Qué fue lo primero que usted escribió?

Cuentos. Y mis más desaforadas ambiciones aún giran alrededor de este género. Me parece que cuando es explorado con seriedad el cuento es la forma más difícil de escritura, y la que exige la mayor disciplina. Todo el control y la técnica que tengo los debo completamente a mi experiencia con este medio de comunicación.

¿A qué se refiere exactamente al decir "control"?

Me refiero a mantener una preeminencia estilística y emocional sobre el material. Llámelo algo precioso y olvídelo, pero creo que un cuento puede hundirse por un ritmo inadecuado en una frase —especialmente si se presenta cerca del final— o por un error en la organización de los párrafos, o incluso por la puntuación. Henry James

* Capote, Truman: Fragmento de la entrevista originalmente publicada en *Paris Review*, primavera-verano de 1957. Reproducida en *Writers at Work*. First Series, ed. Malcolm Cowley. New York, The Viking Press, 1958. Traducción de Lauro Zavala.

es el maestro del punto y coma. Hemingway es un organizador de párrafos de primera clase. Desde el punto de vista del oído, Virginia Woolf nunca escribió una frase mala. No quiero decir con ello que yo practico lo que predico. Sólo trato de hacerlo, eso es todo.

¿Cómo llega uno a la técnica del cuento?

Puesto que cada cuento presenta sus propios problemas técnicos, obviamente no se pueden hacer generalizaciones al estilo de dos-y-dos-son-cuatro. Para encontrar la forma adecuada para tu cuento, simplemente tienes que descubrir la forma más *natural* para contar la historia. La forma de comprobar si el escritor ha adivinado la forma natural para contar su historia es la siguiente: después de leerla, ¿puedes imaginarla de manera diferente, o bien silencia a tu imaginación y te parece absoluta y final? De la misma manera como una naranja es algo definitivo. De la misma manera como una naranja es algo que la naturaleza ha hecho simplemente bien.

¿Hay recursos que uno pueda usar para mejorar la propia técnica de escritura?

El único recurso que conozco es el trabajo. La escritura tiene leyes de perspectiva, de luz y sombra, igual que la pintura o la música. Si naces conociéndolas, perfecto. Si no, apréndelas. Y entonces reacomoda las reglas para que se adapten a ti. Incluso Joyce, nuestro más extremo inconforme, era un espléndido artesano; él pudo escribir *Ulises* precisamente *porque* pudo escribir *Dublineses*. Demasiados escritores parecen considerar que escribir cuentos es una especie de ejercicio con los dedos. Bueno, en tales casos lo único que hacen es ejercitar sus dedos...

JOHN UPDIKE

PRECISIÓN*

Me voy a referir a una virtud a la que raramente se alude en esta época cuando se toca el tema de la narrativa: el de la precisión o exactitud para describir la vida.

Puede parecer demasiado arriesgado de mi parte tratar este tema cuando a muchos mi libro les pareció una forzada mezcla de elementos dispares, arbitrarios y sorprendentes, en el que la mitología y el recuerdo se unían con lo cotidiano natural y lo libresco sobrenatural. Sólo puedo esgrimir que la estructura del libro se aproxima formalmente, al menos para mí, a la variada y de algún modo contradictoria experiencia que estaba tratando de evocar entonces. El libro, al igual que el personaje, es un centauro. Quienquiera que se dignifique con el apelativo de "escritor" debe aspirar, sin duda, a descubrir o inventar la textura verbal más próxima al tono de la vida tal y como la han percibido sus nervios.

* Updike, John: "Accuracy", en *Collected Pieces*. Texto originalmente leído en marzo de 1964 al recibir el National Book Award en el campo de ficción por *The Centaur*. Traducción de Hernán Lara Zavala.

Este tono, de cuya imitación aflora el estilo, variará de alma en alma. Al mirar hacia los cielos uno se sorprende de ver la dispersión que existe entre las constelaciones recientes al ver qué tan distantes los grandes prosistas del siglo —digamos Proust y Joyce, Kafka y Hemingway— se encuentran uno de otro. Tal vez se trate de una ilusión óptica, pero las obras de vanguardia parecen, más que las de sus antecesores, los trabajos de un grupo de excéntricos. El escritor de ahora debe dejar sus huellas sobre una hoja de papel más en blanco de lo que fuera jamás. Nuestras convicciones comunes se han dispersado, y con ellas la posibilidad de comparar normas artísticas. Cada generación —y los lectores y los escritores se hermanan en esto— hereda una vasta buhardilla de maquinaria obsoleta con decorativos dados cuyas siluetas han dejado de cantar. Cada uno de nosotros debe agenciarse su propio espacio en esta buhardilla de modo que a nuestra vez podamos desempacar nuestra propia maquinaria. ¿Es que la anécdota, por ejemplo, en su sentido más general, refleja las nociones providenciales de retribución y balance final que nuestros corazones ponen en duda? ¿Resulta suficientemente plástica la sintaxis como para reflejar el flujo, lo difuminado y el incesante vaivén de la apariencia tal y como la percibimos? No hay teoría estética que agote las posibilidades, lo que se requiere es el hábito de la honestidad por parte del escritor. El escritor debe, de modo casi atlético, poner todas sus fuerzas en juego para negarse a escribir todo aquello que se asume con negligencia, que se percibe con ligereza o se anhela sin convicción. La narrativa es un lienzo de auténticas mentiras que refresca y alivia el sentido de lo que ocurre a nuestro alrededor. La realidad es —química, atómica y biológicamente— un tejido de precisiones microscópicas. El lenguaje se aproxima a los fenómenos a través de una serie de dudas y de

gradaciones. Mucho de lo que a mi parecer le falta a la literatura contemporánea es este sentido de autocrítica, esa especie de discreta reverencia hacia lo que nos rodea, que Cézanne muestra cuando busca la forma y la sombra de una fruta a través de un velo de delicadas pinceladas. La intensidad de la lucha es sin duda el placer más grande que tiene un escritor. Aunque nuestra primera y última impresión sobre la creación es que no parece haberse logrado con esfuerzo, tal vez nosotros deberíamos proceder mediante la humilde postura de que es sólo mediante el esfuerzo para aspirar a la precisión, palabra por palabra, como nos colocamos ante la posibilidad de crear algo útil y bello, de crear algo bueno.

NADINE GORDIMER

EL DESTELLO DE LAS LUCIÉRNAGAS*

¿Por qué será que mientras la muerte de la novela se anuncia cuando menos una vez al año, el cuento vive sin que nadie lo moleste? No puede ser porque —para apropiarme de su jerga— la crítica literaria lo considera como un género menor. La mayor parte de los críticos, si se les presiona, estarían de acuerdo con que el cuento requiere de una forma muy especial y de una gran habilidad, que se halla más cerca de la poesía que..., etc. Pero necesitan ser presionados; de otro modo no se toman ni la molestia de considerarlo. Cuando se alude a Chéjov se le considera como dramaturgo y resulta que Katherine Mansfield es una de las personalidades de la época del grupo de Lady Chatterly. Y sin embargo, nadie sugiere que los cuentistas practicamos una forma artística que se está murien-

* Gordimer, Nadine: "The Flash of Fireflies". Texto originalmente publicado con el título "South Africa" en el número *International Short Story Symposium* de *Kenyon Review*, 30:4 (1968), pp. 457-461. Traducción de Hernán Lara Zavala.

do. Y, como un niño al que no se le toma en cuenta a causa de su condición saludable, el cuento sobrevive.

"Cuando se afirma que ahora a nadie le gustan las novelas se exagera muy poco. El gran público, que se deleitaba leyendo narrativa, prefiere ahora el cine, la televisión, el periodismo y los testimonios", escribió Gore Vidal (*Encounter*, diciembre de 1967). Si el cine y la televisión se han apoderado de gran parte del territorio de la novela, tanto como la fotografía empujó a la pintura hacia tierras baldías que pueden o no volver a florecer, ¿no es cierto que el cuento también ha sido superado? Este simposio se da entre especialistas y parecería innecesario remitirnos a las definiciones de dónde y cómo el cuento difiere de la novela, pero la respuesta a la pregunta tiene que andar por ahí. Ambos, el cuento y la novela, se sirven del mismo material: la experiencia humana. Ambos tienen la misma consigna: comunicar esa experiencia. Ambos usan el mismo medio: la palabra escrita. Existe una insatisfacción general y recurrente con la novela en cuanto a su capacidad de aprehender la realidad última de las cosas —otro término para describir la calidad de la vida humana—, e inevitablemente existe la tendencia a recriminar a la herramienta por ello: las palabras se han vuelto romas por su sobreuso, se han explotado hasta morir por los publicistas y, sobre todo, los credos políticos las han tergiversado hasta deformar y alterar su significado. Se han buscado varias soluciones para evitar esto. En Inglaterra, se ha dado una vuelta a la técnica clásica para centrarse en lo exótico de la aberración sexual y en las anormalidades físicas y mentales como extensión de la experiencia humana y por consiguiente de la temática; en Alemania y en los Estados Unidos se ha alentado un espléndido abandono al convertir en virtud la torpeza implícita en toda novela al rellenarla ya no con la borra de la narrativa del siglo XIX sino

con la espuma de plástico de la anécdota analítica del siglo XX; en Francia, la "novela laboratorio" se debate para alejarse de la tendencia antropocéntrica de la forma y de la ilusión de profundidad que nos brindaba la novela psicológica, para llegar muy cerca de donde Virginia Woolf se encontraba hace años mientras miraba las manchas en la pared. Burroughs ha inventado la novela donde participa el lector. Y para la palabra enferma George Steiner ha llegado a sugerir el silencio.

Si el cuento se mantiene vivo mientras la novela ha muerto, la razón debe estribar en el enfoque y en el método. El cuento, como forma y como *una especie de visión creativa*, debe estar mejor equipado para capturar la realidad última en una época en la que (de cualquier modo que se elija verla) nos acercamos más al misterio de la vida o nos perdemos en un laberinto de espejos, mientras la naturaleza de esa realidad se entiende más profundamente o se oculta de manera hechizante mediante los descubrimientos de la ciencia y la proliferación de los medios de comunicación masivos.

Ciertamente el cuento ha sido siempre más flexible y abierto a la experimentación que la novela. Los cuentistas han estado sujetos al mismo tiempo a ambas, una disciplina técnica más estricta y una libertad más amplia que la del novelista. Los cuentistas han sabido —y resuelto por la naturaleza misma de la elección de su forma— lo que los novelistas parecen no haber descubierto sino hasta ahora: la más fuerte norma de la novela, mantener la coherencia de tono, a la que hasta las novelas más experimentales se deben conformar si no quieren disgregarse, resulta falsa a la naturaleza de aquello que pueda obtenerse de la realidad humana. ¿Cómo ponerlo? Cada uno de nosotros vive mil vidas y una novela le otorga a su personaje tan sólo una, *a causa de la forma*. El novelista

puede jugar con la cronología y echar la narrativa por la borda; los personajes llevan al lector todo el tiempo de la mano, existe una consistencia de relación a través de la experiencia que no puede y no alcanza las cualidades de la vida humana; el contacto que se establece se parece más a la luz de las luciérnagas que se prende y se apaga por aquí y por allá en la oscuridad. Los cuentistas miran gracias a la luz del flashazo; el arte de ellos consiste en la única cosa de la que uno puede estar seguro: el momento presente. En términos ideales ellos han aprendido a narrar sin explicar lo que pasa antes y lo que ocurre después de ese punto. A ellos les es indiferente cómo se van a presentar los personajes, cómo piensan, actúan o comprenden, mañana o en cualquier otra ocasión de sus vidas. Lo que se busca es un momento discreto de verdad: no *el* momento de la verdad, porque el cuento no trabaja acumulativamente.

El problema de cómo aprehender la realidad última, desde el punto de vista técnico y estilístico, es uno que el escritor de cuentos está acostumbrado a resolver específicamente en relación con un área —incidente, estado mental, ambiente, apariencia— que se pone de manifiesto en una situación aislada. Tomemos el ejemplo de la fantasía. Los escritores cada vez se dan más cuenta de la ambigüedad de la línea que separa la fantasía de lo llamado racional en la percepción humana. Es conocido que la fantasía no es más que un cambio en el ángulo de visión; para ponerlo de otro modo, lo racional es simplemente otro tipo de fantasía, la más obvia. El escritor se concentra en la menos obvia de las fantasías como una especie de lente más potente a través del cual observa la realidad última. Pero este tipo de fantasía es algo que cambia, se mezcla, emerge y desaparece como se pierde un diseño visto desde el fondo de un vaso. Es válido para el momento en el que

se está mirando a través del vaso; pero la misma visión no transforma todo aquello que uno percibe de manera consistente en nuestra conciencia. La fantasía en manos de los cuentistas resulta mucho más lograda que en los novelistas porque para ello se requiere captar sólo el breve lapso que ilumina una situación determinada. En el desarrollo de las diferentes situaciones de una novela el tono fantástico suena demasiado escandaloso en los oídos del lector. ¿Cuántas novelas fantásticas logran aquello que se propusieron: alcanzar el giro y el cambio, el ir y volver, el situarse arriba, abajo y alrededor del mundo de las apariencias? El cuento reconoce que esa comprensión total en el lector, como la aprehensión total de un escritor, se da siempre durante un lapso limitado. El cuento es una forma fragmentaria e inapresable, se logra o no se logra; y tal vez es por esta razón que se acomoda a la sensibilidad de nuestra época, que podría expresarse como constituida por destellos de inspiración que alternan con los estados casi hipnóticos de la indiferencia.

Estas consideraciones son de orden técnico y estilístico. La crítica marxista contempla la supervivencia de una forma artística en relación con el cambio social. ¿Qué hay acerca de las implicaciones sociopolíticas de la supervivencia del cuento? Georg Lukács ha comentado que la novela forma parte de un arte burgués cuyo disfrute presupone privacidad y ocio. Requiere de un salón de estar, de un sillón y de una lámpara, de manera similar a como el género épico implica la reunión de analfabetos en torno al cuentero, y Shakespeare a los dos tipos de público —el del vulgo y el de la corte—, características de la época feudal. Desde este punto de vista la novela marca el apogeo de una cultura exclusiva e individualista; cuando más cerca ha estado de convertirse en un arte popular (en el sentido de reunir a la gente para que participe directa-

mente mediante una experiencia intelectual estimulante) fue durante el siglo XIX, en que se leían las novelas en voz alta frente a toda la familia. Aquí otra vez parecería que el cuento comparte las mismas desventajas de la novela. Se trata de un arte de comunicación solitaria que se vuelve, sin embargo, un signo de la soledad y el aislamiento del individuo en una sociedad competitiva. No se puede disfrutar la experiencia de leer un cuento a menos que se disponga de un mínimo de condiciones de privacidad para leer, y esas condiciones son las de la vida de la clase media. Pero por supuesto que un cuento, por motivo de su extensión y de su unidad totalmente integrada en el pequeño lapso que se le dedique, depende menos que la novela de las condiciones de la clase media y tal vez corresponde más a la ruptura de esa vida que se está llevando a cabo. En ese caso, aunque el cuento pueda vivir más que la novela, puede convertirse en un género obsoleto cuando el periodo de desintegración se sustituya mediante nuevas formas sociales y artísticas que logren expresar dicho periodo. Uno no tiene que estar de acuerdo con el tedioso "realismo socialista" en la literatura para que esto ocurra. Que en nuestra época se lucha desesperadamente para salvarnos del aislamiento humano y que las formas artísticas de la actualidad no son las más adecuadas, resulta obvio por los juegos que van de las teorías de McLuhan al arte pop, en donde sólo buscamos un sustituto.

JULIO CORTÁZAR

DEL CUENTO BREVE Y SUS ALREDEDORES*

> *León L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Épouvante: la journée normale, le quotidien, nous-mêmes sans le cadre forgé par l'Épouvante.*
>
> *—Dieu a créé la mort. Il a créé la vie. Soit, déclamait LL. Mais ne dites pas que c'est Lui qui a également créé la "journée normale", la "vie de-tous-les-jours". Grande est mon impiété, soit. Mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.*
>
> Piotr Rawicz, *Le sang du ciel*

Alguna vez Horacio Quiroga intentó un "Decálogo del perfecto cuentista", cuyo mero título vale ya como un guiño de ojo al lector. Si nueve de los preceptos son considerablemente prescindibles, el último me parece de una lucidez impecable: "Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento".

* Cortázar, Julio: "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*. México, Siglo XXI Editores, 1969, 6a. ed. de bolsillo, 1983, pp. 59-82.

La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa: que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado: basta pensar en "The Cask of Amontillado", "Bliss", "Las ruinas circulares" y "The Killers". Esto no quiere decir que cuentos más extensos no puedan ser igualmente perfectos, pero me parece obvio que las narraciones arquetípicas de los últimos cien años han nacido de una despiadada eliminación de todos los elementos privativos de la *nouvelle* y de la novela, los exordios, circunloquios, desarrollos y demás recursos narrativos; si un cuento largo de Henry James o de D.H. Lawrence puede ser considerado tan genial como aquéllos, preciso será convenir en que estos autores trabajaron con una apertura temática y lingüística que de alguna manera facilitaba su labor mientras que lo siempre asombroso de los cuentos

contra reloj está en que potencian vertiginosamente un mínimo de elementos, probando que ciertas situaciones o terrenos narrativos privilegiados pueden traducirse en un relato de proyecciones tan vastas como la más elaborada de las *nouvelles*.

Lo que sigue se basa parcialmente en experiencias personales cuya descripción mostrará quizá, digamos desde el exterior de la esfera, algunas de las constantes que gravitan en un cuento de este tipo. Vuelvo al hermano Quiroga para recordar que dice: "Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, *de los que pudiste ser uno*". La noción de ser uno de los personajes se traduce por lo general en *el relato en primera persona*, que nos sitúa de rondón en un plano interno. Hace muchos años, en Buenos Aires, Ana María Barrenechea me reprochó amistosamente un exceso en el uso de la primera persona, creo que con referencia a los relatos de *Las armas secretas*, aunque quizá se trataba de los de *Final del juego*. Cuando le señalé que había varios en tercera persona, insistió en que no era así y tuve que probárselo libro en mano. Llegamos a la hipótesis de que quizá la tercera actuaba como una primera persona disfrazada, y que por eso la memoria tendía a homogeneizar monótonamente la serie de relatos del libro.

En ese momento, o más tarde, encontré una suerte de explicación por la vía contraria, sabiendo que cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás con la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen

que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso. Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá mejor solución del problema, porque *narración* y *acción* son ahí una y la misma cosa. Incluso cuando se habla de terceros, quien lo hace es parte de la acción, está en la burbuja y no en la pipa. Quizá por eso, en mis relatos en tercera persona, he procurado casi siempre no salirme de una narración *strictu senso*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento en sí.

Esto lleva necesariamente a la cuestión de la técnica narrativa, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado. Personalmente ese enlace se me ha dado siempre como una polarización, es decir que si existe el obvio puente de un lenguaje yendo de una voluntad de expresión a la expresión misma, a la vez ese puente me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre, con la última palabra, en la orilla opuesta. Un verso admirable de Pablo Neruda: "Mis criaturas nacen de un largo rechazo", me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente lo-

grado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola.

Este rasgo común no se lograría sin las condiciones y la atmósfera que acompañan al exorcismo. Pretender liberarse de criaturas obsesionantes a base de mera técnica narrativa puede quizá dar un cuento, pero al faltar la polarización esencial, el rechazo catártico, el resultado literario será precisamente eso, literario; al cuento le faltará la atmósfera que ningún análisis estilístico lograría explicar, el aura que pervive en el relato, y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor. Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero *métier*. Quizá el rasgo diferencial más penetrante —lo he señalado ya en otra parte— sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrasarlo a una sumersión más intensa y avasalladora. De un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se

vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación. El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables; y la tensión del cuento nació de esa eliminación fulgurante de ideas intermedias, de etapas preparatorias, de toda la retórica literaria deliberada, puesto que había en juego una operación en alguna medida fatal que no toleraba pérdida de tiempo; estaba allí, y sólo de un manotazo podía arrancársela del cuello o de la cara. En todo caso así me tocó escribir muchos de mis cuentos; incluso en algunos relativamente largos, como "Las armas secretas", la angustia omnipresente a lo largo de todo un día me obligó a trabajar empecinadamente hasta terminar el relato y sólo entonces, sin cuidarme de releerlo, bajar a la calle y caminar por mí mismo, sin ser ya Pierre, sin ser ya Michèle.

Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un *état second*. Que Poe haya logrado sus mejores relatos en ese estado (paradójicamente reservaba la frialdad racional para la poesía, por lo menos en la intención) lo prueba más acá de toda evidencia testimonial el efecto traumático, contagioso y para algunos diabólico del "The Tell-Tale Heart" o de "Berenice". No faltará quien estime que exagero esta noción de un estado ex-orbitado como el único terreno donde puede nacer un gran cuento breve; haré notar que me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la "anormalidad", como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que

antecede y envuelve el acto de escribirlo? Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en "The Black Cat" o en "Ligeia". No sé de otros testimonios que puedan ayudar a comprender el proceso desencadenante y condicionante de un cuento breve digno de recuerdo; apelo entonces a mi propia situación de cuentista y veo a un hombre relativamente feliz y cotidiano, envuelto en las mismas pequeñeces y dentistas de todo habitante de una gran ciudad, que lee el periódico y se enamora y va al teatro y que de pronto, instantáneamente, en un viaje en el subte, en un café, en un sueño, en la oficina mientras revisa una traducción, sospecha acerca del analfabetismo en Tanzania, deja de ser él y su circunstancia y sin *razón* alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le dé tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, *es un cuento*, una masa informe sin palabras ni caras ni principio ni fin pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y además en seguida, inmediatamente. Tanzania puede irse al demonio porque este hombre meterá una hoja de papel en la máquina y empezará a escribir aunque sus jefes y las Naciones Unidas en pleno le caigan por las orejas, aunque su mujer lo llame porque se está enfriando la sopa, aunque ocurran cosas tremendas en el mundo y haya que escuchar las informaciones radiales o bañarse o telefonear a los amigos. Me acuerdo de una cita curiosa, creo que de Roger Fry; un niño precozmente dotado para el dibujo explicaba su método de composición diciendo: *First I think and then I draw a line round my think* (*sic*). En el caso de estos cuentos sucede exactamente lo contrario: la línea verbal que los dibujará arranca sin ningún "think" previo, hay como un enorme coágulo, un bloque total que

ya es el cuento; eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos, puesto que todos hemos soñado cosas medianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido. ¿Se sueña despierto al escribir un cuento breve? Los límites del sueño y la vigilia, ya se sabe: basta preguntarle al filósofo chino o a la mariposa. De todas maneras si la analogía es evidente, la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido *per se*. La memoria, traumatizada sin duda por una experiencia vertiginosa, guarda en detalle las sensaciones de esos momentos, y me permite racionalizarlos aquí en la medida de lo posible. Hay la masa que es el cuento (¿pero qué cuento?, no lo sé y lo sé, todo está visto por algo mío que no es mi conciencia pero que vale más que ella en esa hora fuera del tiempo y la razón), hay la angustia y la ansiedad y la maravilla, porque también las sensaciones y los sentimientos se contradicen en esos momentos; escribir un cuento así es simultáneamente terrible y maravilloso, hay una desesperación exaltante, una exaltación desesperada; es ahora o nunca, y el temor de que pueda ser nunca exacerba el ahora, lo vuelve máquina de escribir corriendo a todo teclado, olvido de la circunstancia, abolición de lo circundante. Y entonces la masa negra se aclara a medida que se avanza, increíblemente las cosas son de una extrema facilidad, como si el cuento ya estuviera escrito con una tinta simpática y uno le pasara por encima el pincelito que lo despierta. Escribir un cuento así no da ningún trabajo, absolutamente ninguno; todo ha ocurrido antes y ese antes, que aconteció en un plano donde "la sinfonía se agita en la profundidad", para decirlo con

Rimbaud, es el que ha provocado la obsesión, el coágulo abominable que había que arrancarse a tirones de palabras. Y por eso, porque todo está decidido en una región que diurnamente me es ajena, ni siquiera el remate del cuento presenta problemas, sé que puedo escribir sin detenerme, viendo presentarse y sucederse los episodios, y que el desenlace está tan incluido en el coágulo inicial como el punto de partida. Me acuerdo de la mañana en que me cayó encima "Una flor amarilla": el bloque amorfo era la noción del hombre que encuentra a un niño que se le parece y tiene la deslumbradora intuición de que somos inmortales. Escribí las primeras escenas sin la menor vacilación, pero no sabía lo que iba a ocurrir, ignoraba el desenlace de la historia. Si en ese momento alguien me hubiera interrumpido para decirme: "Al final el protagonista va a envenenar a Luc", me hubiera quedado estupefacto. Al final el protagonista envenena a Luc, pero eso llegó como todo lo anterior, como una madeja que se desovilla a medida que tiramos; la verdad es que en mis cuentos no hay el menor mérito literario, el menor esfuerzo. Si algunos se salvan del olvido es porque he sido capaz de recibir y transmitir sin demasiadas pérdidas esas latencias de una psiquis profunda, y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico.

Lo que precede habrá puesto en la pista al lector: no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un "mensaje". La génesis del cuento y del poema es

sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esa afinidad que muchos encontrarán fantasiosa. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a *comunicarla* a manera de un teléfono de palabra. Y si se pregunta: ¿Pero entonces no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: la comunicación se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.

Breve coda sobre los cuentos fantásticos. Primera observación: lo fantástico como nostalgia. Toda *suspension*

of disbelief obra como una tregua en el seco, implacable asedio que el determinismo hace al hombre. En esa tregua, la nostalgia introduce una variante en la afirmación de Ortega: hay hombres que en algún momento cesan de ser ellos y su circunstancia, hay una hora en la que se anhela ser uno mismo y lo inesperado, uno mismo y el momento en que la puerta que antes y después da al zaguán se entorna lentamente para dejarnos ver el prado donde relincha el unicornio.

Segunda observación: lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta que da al zaguán ha sido y será la misma en el pasado y el futuro. Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla, sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado. Descubrir en una nube el perfil de Beethoven sería inquietante si durara diez segundos antes de deshilacharse y volverse fragata o paloma; su carácter fantástico sólo se afirmaría en caso de que el perfil de Beethoven siguiera allí mientras el resto de las nubes se conduce con su desintencionado desorden sempiterno. En la mala literatura fantástica, los perfiles sobrenaturales suelen introducirse como cunas instantáneas, efímeras en la sólida masa de lo consuetudinario; así, una señora que se ha ganado el odio minucioso del lector, es meritoriamente estrangulada a último minuto gracias a una mano fantasmal que entra por la chimenea y se va por la ventana sin mayores rodeos, aparte de que en esos casos el autor se cree obligado a proveer una "explicación" a base de antepasados vengativos o maleficios malayos. Agrego que la peor literatura de este género es sin embargo la que opta por el procedimiento inverso, es decir el desplazamiento de lo temporal ordinario por una

especie de *full-time* de lo fantástico, invadiendo la casi totalidad del escenario con gran despliegue de cotillón sobrenatural, como en el socorrido modelo de la casa encantada donde todo rezuma manifestaciones insólitas, desde que el protagonista hace sonar el aldabón de las primeras frases hasta la ventana de la buhardilla donde culmina espasmódicamente el relato. En los dos extremos (insuficiente instalación en la circunstancia ordinaria, y rechazo casi total de esta última) se peca por impermeabilidad, se trabaja con materias heterogéneas momentáneamente vinculadas pero en las que no hay ósmosis ni articulación convincente. El buen lector siente que nada tienen que hacer allí esa mano estranguladora ni ese caballero que a resultas de una apuesta se instala para pasar la noche en una tétrica morada. Este tipo de cuentos que abruma las antologías del género recuerda la receta de Edward Lear para fabricar un pastel cuyo glorioso nombre he olvidado: se toma un cerdo, se le ata a una estaca y se le pega violentamente; mientras, por otra parte, se prepara con diversos ingredientes una masa cuya cocción sólo se interrumpe para seguir apaleando al cerdo. Si al cabo de tres días no se ha logrado que la masa y el cerdo formen un todo homogéneo, puede considerarse que el pastel es un fracaso, por lo cual se soltará al cerdo y se tirará la masa a la basura. Que es precisamente lo que hacemos con los cuentos donde no hay ósmosis, donde lo fantástico y lo habitual se yuxtaponen sin que nazca el pastel que esperábamos saborear estremecidamente.

JOYCE CAROL OATES

LA NATURALEZA DEL CUENTO*

¿Por qué escribe usted?

A veces es otro escritor quien me hace esta pregunta, y es por lo tanto una persona seria, incluso condenadamente seria, pero la mayor parte del tiempo es un hombre que tiene el doble de mi edad y que por alguna razón se encuentra sentado a mi lado durante una cena y no se le ocurre ninguna otra cosa. *¿Por qué escribe usted?*, me pregunta, aunque yo no le pregunto *¿Por qué usted trabaja tanto?* o *¿Por qué usted tiene sueños?* Ni siquiera le pregunto *¿Por qué me pregunta eso?* Cuando soy cortés mi mente se pone en blanco, y en tales ocasiones soy muy femenina; simplemente respondo: *Porque disfruto escribir*. Es una respuesta que no causa daño, y perfectamente correcta; satisface al tipo de fastidiosos que siempre me

* Oates, Joyce Carol: "The Nature of Short Fiction; or, The Nature of My Short Fiction", prólogo al volumen colectivo compilado por Frank A. Dickson y Sandra Smythe, *Handbook of Short Story Writing*. Cincinnati, Ohio, Writer's Digest Books, 1970, pp. xi-xvii. Traducción de Lauro Zavala.

están intimidando (a un promedio de uno por semana durante el año pasado) con preguntas diseñadas para (1) sugerir la falta de habilidad general del escritor para enfrentarse al mundo real; (2) sugerir la superioridad de quien formula la pregunta porque *él*, con toda seguridad, no necesita apoyarse en la fantasía para sobrevivir.

¿Por qué escribe usted?

Es una pregunta fascinante. Aunque nunca me explico o me defiendo en público, en privado estoy obsesionada por las motivaciones que hay detrás de la escritura o detrás de cualquier forma de creación artística. Estoy obsesionada por las profundidades de la mente y de la imaginación, y en particular por la imaginación semiconsciente, la que nos lanza sorpresas bizarras y encantadoras todos los días y todas las noches. No soy tan diferente del escéptico que me pregunta sardónicamente por qué escribo, puesto que también él "escribe", él crea y sueña todas las noches y tal vez durante el día, y sus sueños son legítimas creaciones artísticas.

Escribimos por las mismas razones por las que soñamos: porque no podemos no soñar, porque soñar forma parte de la imaginación humana. Aquellos de nosotros que "escribimos", que conscientemente ordenamos y reordenamos la realidad con el propósito de explorar sus significados ocultos, somos soñadores más serios, tal vez somos adictos a soñar, pero nunca porque tememos o despreciamos la realidad. Como dijo Flannery O'Connor (en el excelente libro que reúne de manera póstuma sus ensayos, *Mystery and Manners*), la escritura no es un escape de la realidad, "es sumergirse en la realidad, y es una conmoción para el sistema". Ella insiste en que el escritor es una persona que tiene esperanza en el mundo; la gente sin esperanza no escribe.

Escribimos para dar una forma más coherente y abreviada al mundo, el cual con frecuencia es confuso y terrible y estúpido a nuestro alrededor. ¿Cómo enfrentar este torrente de días, de momentos, de años? El mundo no tiene sentido; estoy tristemente resignada a este hecho. Pero el mundo tiene significados, muchos significados individuales y alarmantes y asibles, y la aventura de ser humano consiste en buscar esos significados. Queremos entender todo lo que podamos acerca de la vida. No somos muy diferentes de los científicos, nuestros enemigos más notorios, que también quieren entender las cosas, hacer de la vida algo más coherente, poner algo de orden, y a partir de ahí seguir con otra cosa, borrando misterios. Escribimos para señalar de manera individual algunos significados dentro de la gran confusión del tiempo, o de nuestras vidas; escribimos porque estamos convencidos de que existe un sentido, y queremos ponerlo en su lugar.

"El arte alucina lo que el Ego controla", dice Freud, que estaba tan interesado por la dimensión simbólica y misteriosa (y por lo tanto artística) de la mente como cualquier otra persona que haya existido. Esta frase me causa asombro. Todo está en ella, todo está ahí. El Arte "alucina" como un sueño; es un sueño vuelto consciente y llevado a la luz del día, ocasionalmente publicado en pasta dura y sin duda con un precio excesivo. Si realmente se trata de un sueño digno de entrar al mercado, será vendido para el cine, esa maravillosa forma artística que simula para nosotros nuestros sueños, moviéndose sobre la superficie plana de la pantalla en la oscuridad, exagerando las imágenes, las caras, los gestos, maravillosamente adaptada para dar forma a toda clase de pesadillas. Si no es un sueño especialmente apto para el mercado, podría no ser publicado nunca, pero, como la mayor parte de los esfuerzos

humanos, descansará en un lugar lejano, sin hacer daño, ignorado, pero aún con cierto valor. Ningún sueño carece de valor. Es una "alucinación", y todas las alucinaciones, como todas las visiones, tienen un valor inestimable.

"Debemos ser fieles a nuestros sueños", escribió Kafka.

Cuando una persona "empieza" a escribir (aunque la noción de "empezar" a escribir me resulta extraña, como "empezar" a respirar) está llena de energía, tiene la sensación de tener algo especial que decir, y que sólo ella lo puede decir. Esta energía, esta convicción misteriosa, es la base de toda forma de arte. Pero al entrar a un oficio que desde afuera parece estar muy formalizado y profesionalizado, tal vez incluso en decadencia [en 1969], alguien podría aterrorizarse de no poseer la suficiente habilidad técnica. Y entonces se empieza a asistir a las conferencias que dan los escritores. Se empieza a asistir a talleres de cuento. Se compran libros sobre la "naturaleza de la ficción". Y ninguna de estas actividades está mal, porque un escritor puede usar cualquier información que pueda obtener, pero la base para el arte de un escritor no es su habilidad sino su voluntad de escribir, su deseo de escribir, de hecho, su incapacidad para *no* escribir. Siempre aconsejo a mis alumnos escribir mucho. Lleven un diario. Tomen notas. Escriban cuando se sientan hechos trizas, cuando su cabeza esté a punto de estallar... nadie sabe lo que saldrá a la superficie. Yo soy una creyente firme en los poderes mágicos que tienen los sueños; los sueños nos hacen crecer. Incluso las pesadillas pueden entrar al mercado; algo se puede decir a favor del exorcismo consciente, calculado, de las pesadillas, cuando nos ofrecen otras como las de Dostoievski, Céline y Kafka. Así que lo más importante es escribir, y escribir casi todos los días, en la salud y en la enfermedad. Después de algún tiempo, en unas semanas o unos años, uno termina por encontrar-

le sentido a ese montón de impresiones... O tal vez ese sentido súbitamente se revelará ante usted. Theodore Roethke solía anotar una línea excepcional de "poesía", y la llevaba consigo durante años hasta que terminaba por formar parte de un poema. O tal vez la línea generaría un poema a su alrededor. ¡Qué importa si es de una u otra manera! La energía es sagrada; escribimos porque tenemos un exceso de energía, porque somos más nerviosos o vitales o curiosos acerca de la vida que las demás personas; ¿por qué no sacarle el mejor provecho?

Y sí es cierto que el arte "alucina". Porque, por supuesto, el arte no es "real". Uno no encuentra el camino en un terreno por medio del arte, sino por medio de los mapas que son confiables acerca de las superficies del mundo; uno no encuentra a los seres humanos a través de la lectura, sino buscando en el directorio telefónico. El arte no es "real", y no necesita ser real, los artistas se burlan de la realidad mundana, están orgullosos de hacer ciertas afirmaciones, como "¡Peor para la realidad!". (Me gusta pensar en lo que hacen en las cenas sociales, resistiéndose a ser intimidados como me intimidan a mí.) La realidad, la vida real, los periódicos y las revistas de noticias y lo que ocurre en las calles, todo esto es la materia prima de todo gran arte, pero no es el arte mismo, aunque estoy consciente de las dificultades semánticas de la palabra "arte". Digamos que "arte" se refiere a un fenómeno cultural y no estético: una araña puesta mágicamente, de algún modo, dentro del marco de un cuadro, se convierte en arte, pero esa misma araña, sin ser tocada, sin ser notada, es una obra de la naturaleza, y no obtendrá ningún premio. Ésta es una definición de arte que irrita enormemente a los tradicionalistas, pero que me gusta porque sugiere qué tanto la vida carece de forma y está determinada por nuestra percepción, y qué tan necesarios somos

los escritores (y los científicos, y los cartógrafos y los historiadores) para que tenga sentido.

¿Por qué escribe usted?

Para buscar los significados de la vida, que están ocultos. Ésta es una respuesta posible, una respuesta agradable, optimista, aunque tal vez fáustica. Yo siempre tomo mis materiales de la vida ordinaria, tengo mucho interés en los periódicos y en la columna de Ann Landers y en *True Confessions* y en las anécdotas contadas bajo la forma de "chismes". ¡Son revelaciones sorprendentes! El mundo está lleno de revelaciones, de tragedias: diríjase en este momento al periódico, y mire la página cinco o la página diecinueve, y deje que su ojo se dirija hacia algún titular, el que sea; ahí hay una historia. No puedo empezar a contar el número de cuentos que he escrito basados en los registros más superficiales del periódico... es la naturaleza esquelética del periódico, creo, lo que me atrae hacia él, la necesidad que inspira en mí de dar vida a semejantes historias contadas de manera tan general y ordenada, hacer volver a la vida este hecho que ya se ha convertido en parte de la historia, y que nunca volverá a ser entendido a menos que sea re-vivido, re-dramatizado. El escritor es llevado a reconstruir el objeto entero a partir del fragmento de la vida de alguien más que está representado en el periódico. Es como encontrar sobre el suelo una sola pieza de un rompecabezas... con un poco de esfuerzo uno puede reconstruir la totalidad ¿por qué no? O tal vez uno se puede imaginar una totalidad mejor que la "real". ¿Por qué no?

Por lo tanto, el arte "sueña" o alucina, incuba, a partir de lo que existe en la realidad. Una observación oída al pasar, una repentina emoción dolorosa, una sensación de desmayo, una sensación de rabia, una historia en una re-

vista de chismes que suena como una perfecta pesadilla: éstos son nuestros materiales. No quiero escribir nada que no pudiera haber sido escrito, primero, para *True Confessions*. No quiero escribir nada que no pudiera haber sido cantado, en alguna forma, como una balada, la más sencilla y dramática de las formas de arte, un sueño difícilmente convertido en una obra de arte. La escritura crítica me interesa de la misma manera que los hombres intelectuales me interesan, tal vez para bromear, y no puedo resistir medir mi ingenio con el de otros escritores, analizando y explorando sus trabajos, tratando de encontrarles sentido. Pero el objetivo más grave y sagrado no es la crítica, sino el arte, y el arte puede ser más fácil de lograr.

El arte alucina lo que el Ego controla. ¿Qué es el Ego? Es mi Ego el que está escribiendo esto, es su Ego, usted mismo, quien está leyendo esto. Usted es como un protoplasma dentro de cierto confinamiento: su *yo* no está fijo, sino que es fluido, es cambiante, misterioso. Nunca es exactamente el mismo yo, y sin embargo nunca es otro yo. Cuando usted muera nadie ocupará su lugar. Cuando yo muera, mi ser particular, mi personalidad, desaparecerá para siempre, lo cual puede ser algo bueno, pero es un hecho irreparable. Nuestros Egos desean tener control; nosotros deseamos ser capaces de controlar las cosas. La realidad siempre nos elude porque, como nosotros, es fluida y misteriosa y vagamente terrible..., siempre está más allá de nuestro control, incluso aquellos a los que amamos y que nos aman, y sobre los que imaginamos tener control, un poco, están finalmente más allá de nuestro control, muy nobles en su independencia, condenados a sus vidas privadas y a la muerte. Pero nosotros queremos, desesperadamente queremos tener este control. Y porque lo queremos debemos crearlo; soñamos; creamos

un mundo (digamos un cuento) que está poblado por la gente que hemos hecho, cuyos pensamientos dirigimos, y cuyos destinos estamos seguros de que dan algún sentido al mundo.

Freud nos dice que necesitamos saber, económicamente, acerca de nosotros mismos como escritores, que escribimos para pretender tener control sobre el mundo. A diferencia del típico escéptico al que le disgusta el arte porque "no es real", yo lo encuentro inmensamente agradable. Pienso que es una actividad noble. Intentar el "control del Ego" sobre el mundo, o sobre algún trozo del mundo, me parece noble. Hay un aire sagrado aun en el más ligero y delicado de los cuentos (digamos, de Eudora Welty o de Chéjov), así como hay un aire sagrado, aunque más profundo, en esos trabajos monstruosos del siglo diecinueve, novelas como *Moby Dick* y *Los hermanos Karamazov*, escritas por hombres que querían poner todo en el papel ¡absolutamente todo! Porque el artista es una especie de sacerdote, o una especie de mago, o incluso una especie de científico, fascinado por los significados que se encuentran detrás de la superficie del mundo. Explorar estos significados es una actividad noble.

Todo arte tiene sentido. Su sentido puede estar en el *proceso* violento, y bastante vicioso, por medio del cual es creado, digamos las pinturas de Pollock o de De Kooning, o puede estar en la textura más tradicional del trabajo mismo, dicho explícitamente, de tal manera que el estudiante lo pueda subrayar: *Vive todo lo que puedas: es un error no hacerlo* (en *The Ambassadors* de Henry James), y sentir que está obteniendo el sentido de la obra, sin un lenguaje oscuro. El "sentido" de *Moby Dick* no se localiza en el famoso capítulo sobre la ballena blanca, sino en todos los capítulos (los tediosos y los dramáticos), de tal manera que toda la obra contribuye a su

sentido, que es la exploración de la realidad por parte de Melville.

Así que *¿Por qué escribe usted?*

Para responder a esta distinguida pregunta una vez más: escribimos porque estamos orientados a un objetivo noble, el de aclarar los misterios, o señalar los misterios donde una simplicidad adormecedora e inexacta ha tomado el poder. Escribimos para ser fieles a ciertos hechos, a ciertas emociones. Escribimos para "explicar" acciones aparentemente locas... ¿por qué un joven inteligente pierde la cabeza y cómete un crimen, por qué una mujer feliz arruina su vida huyendo con alguien, por qué una persona bien adaptada se suicida? Confieso que soy anticuada, convencional. Mi aspecto y mi comportamiento son convencionales, y el estímulo detrás de mi escritura es convencional, no es algo raro. Me fascinan las estructuras y los puntos de vista raros, y si pudiera contaría una historia colgada de cabeza, o en tres columnas simultáneas, pero en realidad detrás de toda mi tímida extravagancia hay un deseo de encontrar sentido... Quiero conocer el *porqué* detrás de las emociones humanas, incluso si sólo puedo decir una y otra vez que las emociones humanas son nuestro más profundo misterio y no hay manera de entenderlas. Estoy menos interesada en los trucos técnicos que en explorar la superficie plana de la página, enfatizando su irrealidad (los trabajos de Beckett, por ejemplo, que se burlan del proceso mismo de la escritura), aunque ciertamente los artistas cubistas y abstractos han hecho cosas muy bellas con el lienzo en tanto que lienzo y no con el lienzo como espejo. Pero para mí, como mujer, el intelecto es algo que me cansa rápidamente; si una historia es únicamente inteligente ¿no sería mejor como un ensayo o como una carta al editor? Me preocupan los verbos que no

van a ningún otro lado que no sea sugerir la naturaleza fluida del mundo que habitamos.

Si una historia está bien hecha no hay necesidad de enfatizar su significado o su perplejidad ante el hecho de la falta de sentido: el cuento *es* su significado, y eso es todo. Cualquier cuento de Chéjov es su significado. Es una experiencia, un hecho emocional, usualmente de la mayor belleza y ocasionalmente de gran fealdad, pero es puro en sí mismo, no necesita interpretación. "La dama del perrito", un cuento típico de Chéjov, cuenta una historia de amor sin esperanza entre un hombre con mucha experiencia y una mujer sin experiencia, la esposa de un hombre decente y aburrido. Ambos se encuentran, se enamoran, se siguen encontrando... ella llora, él no sabe qué hacer, no se pueden casar debido a sus familias, a su situación social, etc. Eso es todo lo que la historia "significa". Chéjov nos da una sensación de su dilema, una sensación inolvidable de su angustia, y el cuento no necesita tener una significación más allá de eso. ¡Con seguridad no son castigados por su adulterio! Ni tampoco son castigados por no atreverse a escapar juntos, por no ser suficientemente románticos. Son gente ordinaria atrapada en una situación extraordinaria. "La dama del perrito" es un registro de sus crisis emocionales, y respondemos a ello porque, tal vez con cierta resistencia, nos vemos a nosotros mismos en tales trampas, decepcionándonos a nosotros mismos, sin esperanza a pesar de nuestra sagacidad e inteligencia.

¿Y en cuanto a la naturaleza del cuento? No hay una naturaleza del cuento, sólo hay naturalezas. Diferentes naturalezas. Así como todos nosotros tenemos diferentes personalidades, así los sueños de nuestras personalidades serán diferentes. No hay reglas para ayudarnos. Solía haber una regla ("¡No seas aburrido!"), pero ya ha

sido dejada de lado; hoy los escritores como Beckett, Albee y Pinter son deliberadamente aburridos (aunque tal vez tienen más éxito en ser aburridos del que ellos creen) y todo se vale: la exageración desaforada, el entredicho exagerado, escenas muy cortas, escenas muy largas... flashes cinematográficos e impresiones, largos pasajes introspectivos a la manera de Thomas Mann: todo. Ciertamente no hay extensión particular para el cuento o para la novela. Creo que cualquier cuento se puede convertir en una novela y cualquier novela se puede volver a convertir en un cuento o en un poema. La realidad es fluida y monstruosa; envolvámosla en tantos paquetes como sea posible, pongámosle nombres, publiquémosla en pasta dura. Hagamos películas sobre ella. Declaremos que todo es sagrado y por lo tanto materia prima para el arte. O tal vez nada es sagrado, nada puede quedar fuera.

El escritor aficionado quiere escribir sobre grandes cosas, temas serios. ¡Tal vez tiene conciencia social! Pero no hay grandes cosas sino grandes tratamientos. Todos los temas son serios, o tontos. No hay reglas. Somos libres. Los milagros están en las alas, en la tinta de las cintas para escribir que aún no han sido abiertas y que esperan ser liberadas. Yo digo a mis estudiantes que escriban sobre sus temas verdaderos. ¿Cómo sabrán que están escribiendo sobre sus temas verdaderos? Por la facilidad con la que estarán escribiendo. Por su resistencia a dejar de escribir. Por la sensación gozosa, casi culpable, como dolor de cabeza, de haber hecho algo que debería hacerse, por haber confesado emociones que se creía eran inconfesables, por haber dicho lo que parecía que debería permanecer sin ser dicho. Si escribir le resulta difícil, deje de escribir. Hay que empezar de nuevo con otro tema. El tema verdadero se escribe solo, no puede ser silenciado. Hay que dar forma a los sueños, a las

fantasías; al cultivar las fantasías personales saldrán sus significados secretos. Si uno siente que sentarse con la mente en blanco y mirando hacia la ventana es un pecado, entonces uno nunca va a escribir, y además ¿para qué escribir, después de todo? Si uno siente que estar sentado y aturdido, mirando al cielo o al río, es de alguna manera un acontecimiento sagrado, mientras el yo más profundo está contento por ello, entonces tal vez se es un escritor o un poeta, y con el tiempo se terminará comunicando sus sentimientos.

Los escritores escriben, eventualmente. Pero primero sienten.

Es una vida maravillosa.

JUAN JOSÉ ARREOLA

EL ARREBATO AMOROSO*

[...] ¿Quién puede narrar lo que es la espera, la impaciente paciencia? La misma paciencia de Rilke, pero una paciencia, como la escultura, llena de movimiento contenido. No era una paciencia de abandono o de ociosidad, como ha sido la mía durante años enteros; aunque aquí miento porque soy un activo espantoso, un activo mental. Yo repaso todas las noches fracciones de repertorios infinitos, de conocimientos y de melodías verbales. Soy un taller continuo, un telar que repite esos diseños ajenos que vienen como los rollos que el telar interpreta con la velocidad de las lanzaderas que van de un lado a otro... a eso podría comparar mi alma, incluso mi propia función cerebral; a veces creo que ya me quemé, de tanto que he gastado el cerebro en repasar, en idear, en rechazar. En eso sí no creo que haya una persona más trabajadora que yo mentalmente, aunque ese trabajo sea inútil, y a veces usted

* Arreola, Juan José: Fragmento del libro de Federico Campbell, *Conversaciones con escritores*. México, SepSetentas, núm. 28, 1972, pp. 42-50.

me ha visto gastar la pólvora en infiernitos, gastar muy buena pólvora y muy buenas sales minerales, en explosiones pirotécnicas. Por eso mucha gente conmigo se equivoca y dice: "Arreola tal vez no sea más que un juego de palabras". Usted sabe que no soy un juego de palabras, sino que mis juegos de palabras atrapan ciertas entidades, ciertas ecuaciones de espíritu, si no yo no pasaría de ser un escritor muy mono, de taracea, afiligranado y afiligranante, o un escritor gracioso, un humorista simpático, pero yo no me lo puedo creer porque entonces nada estaría justificado.

Mi obra sea pequeña, buena o mala (sería falso que lo dijera porque sé que no es mala; es más o menos mediana, de mediana para arriba, más que de mediana para abajo), pero digo, es muy importante para un hombre como yo, para un tipógrafo original (y aquí menciono el otro aspecto artesanal) el ser editado de manera correcta. No quiero una edición de lujo y Joaquín no la ha hecho de lujo, pero ha hecho una edición *legible*. Yo debo reconocer que aunque estuve de acuerdo en alguna edición demasiado popular, apretujada, eso de estar comprimido en un tabiquito, en un ladrillito de tipografía pequeña sobre el papel muy popular, no era justo. No era justo porque mi prosa, para facilitar la adquisición por parte de sus lectores, necesita estar más despejadita, necesita más blancos; no es que yo quiera inflar los libros, no lo necesito, pero quiero que tipográficamente mi melodía se lea como una buena partitura. Por primera vez tengo ese gusto; libros de 150 a 180 páginas que tengan una cierta unidad y esa cosa agradable de ser objetos, de ser hermosos como un pan bien horneado. Usted ha visto la edición. No tienen ninguna petulancia. La tapa es un poco brillante, pero es que vivimos una etapa tipográfica en el aspecto editorial de los libros en que se tiende a una seriedad muy expresiva,

basada generalmente en el color, en superficies de colores densos, iluminadas por rasgueos de blancos y por notas de negro. Tampoco me gusta ni voy a patrocinar lo colorinesco. A mí me gusta la tipografía clásica. Y en este sentido se vuelve un concepto muy moderno de lo lapidario. Me siento muy a gusto, se lo digo francamente, y aunque yo no vea salir los últimos tomos, y no me estoy sintiendo un Proust, yo sé que con todo lo objetable que haya en lo escrito, me salvo. El balance me será favorable porque apliqué mi espíritu a los quehaceres arduos; porque me metí con los mejores.

En lengua castellana creo que pocas personas pueden llegar al conocimiento, al ejercicio mental de los procedimientos, de los recursos del castellano. Cuando me llamaron "catálogo de estilos" no me ofendieron. Todo lo que he escrito hasta ahora es búsqueda a partir de modelos, naturalmente. Usted comprende. ¿Cuál es una de mis máximas aventuras y qué es lo que más se presta para definir el problema de la parodia, la imitación, la influencia? Un hombre de Zapotlán, como decía Fausto Vega, pero él me lo dijo en tono de choteo, que se mete de pronto con Franz Kafka; lo mete a su propio terreno y logra lidiarle allí un vagón de ferrocarril. "El guardagujas" está colgado literalmente de Kafka, pero ¿por qué es independiente de este gran maestro? Pues sencillamente porque agrega elementos al conocimiento de Kafka. Es como si yo hubiese hecho una glosa medieval que aclarara un pasaje difícil de Aristóteles o un término de Heráclito que yo parafraseo; entonces gracias a su contemporáneo podemos entender ciertas oscuridades de Heráclito; y a mí me fue dado proyectar una luz y digamos disolver unas esencias de este hombre en un espíritu profundamente de aquí. Porque eso sí yo lo alego y defiendo totalmente. Usted sabe de las mayores críticas que se me han hecho: "afrancesado", "una

tendencia cosmopolita de nuevo rico de la cultura", "otra vez el payo", como se le pudo decir a Darío y a López Velarde, y guardando las distancias, que ya del segundo nombre hacia mí son enormes, yo soy una persona que nunca perdió ni ha perdido ni perderá jamás su condición de ser un perceptor *a la muy mexicana* de los fluidos universales que circulan por todas partes. Me siento feliz de seguir siendo un hombre de pueblo, un pueblerino y hasta un cursi. A mí me gustaría alguna vez explicar mis tratamientos de lo cursi, mis superaciones de lo cursi o mi naufragio en lo susodicho. ¿De dónde me vino a mí ese soplo? Del sarcasmo, del humor, preferentemente (iba a decir desgraciadamente) negro; me viene de algo que es pasta de este pueblo: la burla, el de pronto romper la fachada de la gravedad con un papirotazo, con un dafite, como diríamos en Zapotlán, y ladear el sombrero de copa de la solemnidad, o hacerlo resbalar por el occipucio mediante un quiebre, y esto es profundamente de aquí. Me alegra el hecho de que en un momento dado también sienta la tentación de meterme en el terreno de Borges, que no es un terreno del todo suyo. Borges viene en línea recta del Quevedo del *Marco Bruto*. Uno de los primeros textos, y de hecho el primero que tuvo congratulación fuera de Buenos Aires, fue precisamente la "Grandeza y menoscabo de Quevedo" que le publicaron a Borges joven en la *Revista de Occidente*. En esas líneas sobre Quevedo que datan de hace 40 años ya venía el que iba a ser Borges después. Al hablar de Quevedo, Borges nos dice dónde aprendió a escribir. Cuando él dice refiriéndose a Quevedo: "el ostentoso laconismo", vemos que ésa es la definición de Borges, un laconismo que señorea los momentos de su prosa.

Qué bueno, decía yo, que caí en esa tentación. En un cierto momento uno necesita demostrar que también sabe jugar este juego, y que por ese camino se puede llegar casi

a la perfección. Pero a mí no me interesa ese género de perfección ni saber hasta dónde se puede llegar por los caminos de la inteligencia, pues son los más trillados. La inteligencia no lleva a ninguna parte que le importe a nuestro afán de conocimiento. Lo que sí lleva a alguna y a muchas partes son esas corrientes oscuras que vienen de lo desconocido, de nuestra propia índole profunda.

Proust desconfiaba mucho de la inteligencia...

Aaaah, fíjese... lo que viene de más abajo y al mismo tiempo de más arriba. La inteligencia es un término medio entre la intuición más profunda y la más alta; porque el poeta es el que captura... el poeta es cenital y es abisal, viene desde el magma central telúrico y va hasta las estrellas que quiere. Ésa es la polaridad poética. ¿Qué importa "arriba" o "abajo" en términos estelares? Así lo que llamamos más sumergido, lo más inconsciente, es en nosotros lo más alto; por eso la intuición es una forma superior de la inteligencia, del capturar. La inteligencia captura las cosas paso a paso, las asedia. Por eso muchos poetas asediantes y asediados no me importan, lo que importa es el salto mortal. Tenemos que volver a san Juan: y fui tan alto tan alto que le di a la caza alcance. Hay momentos en que se puede capturar el neblí más disuelto en el cielo, y para eso la inteligencia no sirve. En realidad la inteligencia sólo sirve a los poetas y a los filósofos para administrar, elaborar o fijar las esencias que se escaparían si no las aloja bien en términos de lenguaje; tanto que muchas veces un poema es una solución más o menos concentrada de misterio poético. Usted se acuerda de mi broma... yo estoy perfeccionando el contador Geiger para las saturaciones poéticas. Yo quiero pasar el contador sobre una página y que la aguja vaya indicando las zonas de mayor concentración, y luego las zonas intermedias, esa

especie de concesiones a la razón y a la inteligencia. Casi podríamos decir que la poesía no puede ser pura porque sería como un alcaloide completamente soluble en el aire. Sería como el gas, como la gasolina de 100 octanos si la hubiera. Pone usted una gota y se evapora. Por eso se tiene que rebajar, como en los alcoholes. Usted hace alcohol absoluto de 100 grados y lo tiene que tener herméticamente tapado. Casi no es posible ese alcohol porque en cuanto lo retira usted del alambique, si no suelda usted ni una ámpula, el alcohol absoluto se le va y se le baja a 96 grados. Entonces, de hecho, la mejor poesía que existe es de 96 grados. La poesía absoluta sería de 100 pero en cuanto entra en contacto con el lenguaje baja. Tenemos alcoholes muy bajos poéticamente hablando, y no saben a alcohol, no saben a poema; pero la otra es casi intolerable, podemos aspirarla como el alcohol, pero no beberla. ¿Qué otra cosa he hecho yo en esta pobre vida? Fíjese en lo poco que he hecho. Y a pesar de todo el heroísmo que ha habido en mi pequeña labor, he destilado toneladas de mosto sentimental y cultural para sacar esos poquitos alcoholes, esas leves esencias. Por algo Apollinaire le puso *Alcoholes* a su libro: son destilaciones: "ese licor ardiente que bebes, esa vida tuya que bebes como si fuera un aguardiente"; juega con *eau de vie*... y realmente nosotros hacemos destilaciones. Tendríamos que decir la vulgarísima palabra tan bella: *quintamos* las esencias, hacemos quintaesencias...

Estoy harto de haber intentado contar cuentos y narrar historias, y aunque en *Palindroma* vuelvo a contar un cuento o dos y me permito un bodrio teatral (yo que lo que primero escribí en mi vida fueron tres farsas de teatro en 1940), no he podido hacer una pieza, porque me repugna entrar al juego de los juegos, de la técnica, cosa que detesto: pensar racionalmente en estructuras y en órdenes novelísticos o teatrales. Por eso me entrego al de-

sorden. Lo único que he logrado una docena de veces en la vida es hacer un cuento-cuento porque es pequeño, y casi inconscientemente doy con la técnica automática que reclama el material o el ritmo de la primera frase. Pero no puedo ponerme a combinar lúcidamente los elementos de un cuento. Soy completamente un irracional, quiero decir, un suprarracional. Usted conoce mis arrebatos líricos, coléricos. Como en el ajedrez; de pronto soy un jugador que pone en predicamento a un jugador de primera categoría, y de pronto puedo hacer una partida casi magistral, y la he hecho; a veces a mi hijo Orso, que es uno de los mejores jugadores de ping pong, lo pongo en unos aprietos terribles y me le trepo a 20 iguales. Porque estoy poseído. Arrebatado.

No quiero aparecer como un romántico feliz que sostenga el ángel de la inspiración. No. En estos momentos soy un racionalista y un materialista completo. Creo en el ángel de la inspiración. Creo en un movimiento interior. Creo en una plenitud. Creo en que me llena como a un vaso un licor que viene de otros lugares, y que me sale por la boca y los ojos en forma de palabras o lágrimas, y me eriza los cabellos. Entonces estoy henchido. Y naturalmente eso no tiene una vía normal de comunicación y tiene que ser la versión sobre papel.

El amor a todos nos consagra como oficiantes y podemos derramarnos en un cuerpo de mujer, esa plenitud que se da también fisiológicamente como plenitud seminal y nos lleva a esa liberación por el orgasmo. Y, Dios mío, cómo se descansa cuando usted logra construir una forma bella en que el espíritu reposa y navega, en el momento en que usted logra su barquito de papel y lo llena de hadas o de pétalos, y navega y de pronto alguien lo recoge, y da la casualidad de que son muchos barquitos y en ellos pone usted el movimiento interior que produjo. Cuando usted

hace reír, hace sentir el chiste a la persona. Cuando alguien nos hace reír sentimos casi el movimiento mismo de la creación, cuando se abre en nosotros ese botón de pensamiento que "pudo ser la rosa".

Todos perseguimos una forma. Cuando la encuentra nuestro estilo, es que el lenguaje capturó la vivencia interna y se hizo estilo. Tenía razón quien dijo que el hombre es el estilo, es decir, la impronta, la huella digital que un hombre deja en el lenguaje o en la materia que trabaja. Muchas esculturas y ciertas páginas no necesitan llevar firma: están firmadas por dentro, están firmadas en toda la superficie escultórica o por la colocación significante de cada palabra. No sé por qué firman las gentes.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

EL CUENTISTA FRENTE AL ESPEJO*

Realidad y ficción

El arte de contar, como cualquier otra actividad de la conciencia, transforma la realidad en símbolos. Una de sus funciones específicas es remplazar la vida con la ficción. A veces finge que oblitera la realidad y puebla ese vacío con criaturas inexistentes. Cuando el narrador intenta lucirse con la verdad no puede impedir que en su lenguaje ficticio los incidentes transcurran en un espacio abstracto y en un tiempo pretérito. Cuando, por el contrario, intenta lucirse con la mentira no puede prescindir ni de su condición humana ni de los datos de sus sentidos ni de sus circunstancias sociales. Su prerrogativa, en el medio simbólico donde actúa, está en poner o quitar acentos. Un narrador documenta más e inventa menos o, al revés, se apoya en un mínimo de objetividad y desde allí opera con un máximo de subjetividad.

* Anderson Imbert, Enrique: "El cuentista frente al espejo", en *Maldoror*, núm. 9, Montevideo, noviembre de 1973, pp. 54-58.

Ningún realista puede salir de su conciencia pero sí puede negarse a cultivar una literatura solipsista. Nadie, tampoco, se escapa de la realidad, pero del realismo literario sí hay escapes: después de todo es un mero repertorio de convenciones verbales, y estas convenciones cambian según la concepción del mundo de cada persona, de cada tendencia, de cada cultura, de cada época. Yo me escapé del realismo convencional que predominaba en la literatura argentina.

Mi desvío del realismo no podría explicarse con una sociología de la moda sino más bien con una psicología del gusto. Mi gusto no estaba de moda. Superabundaban los relatos que reproducían con fidelidad la vida ordinaria, pero mi imaginación y mi sensibilidad me inclinaban hacia una tradición de extraordinarias infidelidades a la vida. En mis paseos de solitario por la gran ciudad de los libros descubría fuentes y las declaraba mías. Ignoraba que también otros compatriotas excéntricos solían pasearse por las mismas plazas. Así, sin conocernos, acabamos por dar lugar a que los historiadores hablen de una "escuela argentina de literatura fantástica". Los maestros serían extranjeros. Los alumnos mayores de edad serían Eduardo Wilde, E. L. Holmberg, Carlos Octavio Bunge, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Atilio Chiapori. Y los alumnos más jóvenes seríamos Jorge Luis Borges, Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y yo. Garabateé cuentos fantásticos desde 1924, los publiqué desde 1927; mi primer cuento impreso en folleto fue "Luna de la ceniza", 1935, y mi primera recopilación *El mentir de las estrellas*, 1940. Los alumnos de esa escuela hemos entregado fábulas emparentadas. No es que nos leyéramos unos a otros, sino que todos leíamos, en actitud parecida, los libros de una gran tradición literaria que había asimilado ances-

trales patrañas. La tradición mía era la de la biblioteca inglesa y francesa de mis padres. Después le agregué anaqueles de libros más recientes. La coincidencia en ciertos ejercicios de la fabulación se debe además a que el hombre, hoy como ayer y siempre, ha entretenido sus ocios elaborando la misma materia prima. Sus deseos, temores, sueños y creencias se sublimaron en mitos y los mitos en cuentos reducidos a un número muy limitado de motivos. Mitos y cuentos se repiten porque responden a constantes psicológicas.

Combino por lo menos tres grupos de ficciones según predomine en ellas lo sobrenatural, lo extraño o lo lúdico.

Lo sobrenatural

Porque me da la gana, en la acción que narro irrumpe de pronto algo sobrenatural. Me regocijo desquiciando los principios de la lógica y simulando milagros que trastornan la regularidad de la naturaleza. Gracias a mi albedrío lo imposible en el orden físico se hace posible en el orden fantástico. No hay más explicación que la de mi capricho.

A veces finjo, como explicación de lo inexplicable, la intervención de agentes misteriosos. Dios y sus ángeles; el Diablo y sus demonios; hadas, duendes, monstruos, posesos, espíritus del folklore o entes de la alegoría. A veces los agentes son hombres, si bien munidos de un insólito poder, metamorfoseados, invisibles o en estado de fantasmas. A veces lo sobrenatural aparece, no personificado en agentes, sino en un vuelco cósmico que, sin que nadie sepa cómo, obliga a los hombres a posturas grotescas. El mundo, patas arriba; la humanidad, una fantasmagoría. El espacio y el tiempo quedan abolidos. El espacio, absorbi-

do por la conciencia, ya no fluye. Un ciego atraviesa un muro. Una estatua se anima o de un retrato salta una sombra que se inmiscuye con las gentes. Un barrio se desvanece ante los ojos. Un hombre es devorado por el aire o fumado por un cigarrillo o soñado por otro hombre. Un libro se escribe a sí mismo. Un convaleciente pierde densidad y se va por las nubes, como un globo de gas. Los cuerpos se agigantan o se contraen. Un instante se dilata o un siglo se encoge. Vidas se repiten en un eterno retorno. Se viaja en el tiempo. El sueño y la realidad se erosionan mutuamente. Hay licantropías, premoniciones, maleficios, dislocamientos, dobles, reinos encantados, aparecidos y desaparecidos, utopías y ucronías. Acaso la colección más completa de situaciones fantásticas que pueda hallarse en un solo libro de un solo autor en cualquier literatura sea (¡perdón!) la de *El gato de Cheshire*.

Lo extraño

Además de aventuras sobrenaturales suelo contar aventuras extrañas. La diferencia está en que, en vez de presentar la magia como si fuera real, presento la realidad como si fuera mágica. Personajes, cosas, acontecimientos son reconocibles y razonables, pero como me propongo provocar sentimientos de extrañeza desconozco lo que veo y me abstengo de aclaraciones racionales. De lo sobrenatural se pasa a lo extraño por una inversión: en "El leve Pedro" la levitación del protagonista, aunque presupone nada menos que una falla de la ley de gravedad, está descrita con detalles corrientes y molientes; en "Tú" la levitación del protagonista, descrita como un escandaloso desorden del universo, resulta ser tan normal como el soñar despierto.

La magia realista escamotea los objetos o altera la índole de los objetos, o sea que la realidad se desvanece en los meandros del fantasear. En comparación con esta violenta fuga a la Nada, el realismo mágico nos devuelve el Ser, pero lo hace describiéndolo como problemático. Las cosas existen, sí, y qué placer nos da el verlas emerger del fluir de la fantasía, pero ahora penetramos en ellas y en su fondo volvemos a tocar el enigma. Entre la disolución de la realidad (magia) y la copia de la realidad (realismo), el realismo mágico se asombra como si asistiera al espectáculo de una segunda creación. Visto con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, si no maravilloso, al menos perturbador.

En estos cuentos míos los sucesos, siendo reales, producen la ilusión de irrealidad. Mi estrategia es sugerir un clima sobrenatural sin apartarme de la naturaleza, y mi táctica es deformar la realidad en el magín de personajes neuróticos: furores maniáticos, trances místicos, errores de percepción, pérdidas del sentido del tiempo, desdoblamientos de la personalidad, pesadillas, alucinaciones, locuras, paramnesias, telepatías...

Lo lúdico

Otros cuentos míos ni inventan ni insinúan magias pero juegan con una situación verosímil hasta desprenderla de la realidad. El *homo ludens* que llevo adentro se divierte haciéndome fabricar juguetes. Lúdicamente, y con toda la habilidad de que soy capaz, convierto modestos percances en lujosos artificios.

No aplico fórmulas fijas de una teoría dogmática. Cada quien concibe el cuento a su manera y yo definiré la mía convencido de que no es más eficaz que otras. Y para que

lo que diga no suene a jactancia me apresuro a confesar que a menudo me fallan las fuerzas y arruino mi propio plan. Me impongo dificultades por el júbilo de vencerlas. Si las venzo o no es otra cuestión. Voy a manifestar propósitos, no a celebrar triunfos.

Un cuento tiene que contar algo. Para contarlo mejor trabajo con vistas a la unidad de tono y de efecto. Cualquiera que sea el tono, el efecto sería —en palabras famosas— "esa suspensión del descreimiento que constituye la fe poética". Prefiero que mi personaje sea un solitario y que su lance sea singular. Me halagaría que las clásicas unidades de acción, tiempo y lugar se sintieran cómodas conmigo. Quisiera que la primera frase del cuento preparase ya la última; que ni en la prosa hubiera palabras superfluas ni en la trama hilos sueltos; que el argumento avanzase con pasos medidos, acompañado y sostenido por la exposición de antecedentes, el retrato, el paisaje y el diálogo. Con ocultamientos, revelaciones y sugerencias procuro excitar la curiosidad, captar el interés y mantener la expectativa. Me gustaría llevar en vilo al lector y en el punto culminante dejarlo caer con un desenlace inesperado. ¡Y qué bien si en un alarde de virtuosismo ese desenlace se reabriera para crear una sorpresa más, y una tercera, y aun una cuarta! ("El estafador se jubila").

En los cuentos de detectives la travesura lúdica es evidente. Desafío al lector. Le aviso que le he preparado una trampa. Aun le muestro pistas y claves. Gano la partida si al final logro desconcertarlo: "El general hace un lindo cadáver", "La bala cansada", "El crimen del desván". También uso esta técnica en narraciones ajenas a lo policiaco ("Sabor a pintura de labios"). Me fascinan los desplazamientos del punto de vista narrativo ("Tú"), las duplicaciones interiores ("Un navajazo en Madrid"), la trenza de dos o tres líneas argumentales ("La bala cansa-

da"), los contrapuntos donde un tema persigue a otro ("Fuga"), el esconder en un acróstico la clave de un enredo ("La errata", "El estafador se jubila"), el agrupamiento numérico de los cuentos (quince cuentos, el decimoquinto constituido por otros quince), la mezcla de personajes reales y ficticios, de textos eruditos y apócrifos. Aun en los casos en que un cuento se hunde en un proceso mental, los monólogos interiores también corren por cauces ordenados. Los hilos de la acción se urden en una trama y la trama ofrece un diseño que, si se analizara con los manipuleos matemáticos de la topología —ciencia de las discontinuidades en una superficie de improbable elasticidad—, nos revelaría distorsiones espaciales tan asombrosas como los Poliedros de Euler, la Cinta de Möbius y la Botella de Klein.

Tradición e innovación

La discontinuidad es uno de los principios de la creación literaria. Desde los tiempos de Caín, y de modo continuo, los hombres han venido contándose homicidios. Al hacerlo descontinuaron la narración de otros asuntos; pero aun dentro de la continuidad de tales crónicas de sangre, de repente aparecía alguien que se negaba a continuar con la acostumbrada información completa sobre el asesino y su víctima. El crimen se convirtió así en un misterio hasta que un insatisfecho decidió convertir el misterio en un teorema. La nueva manera de narrar, menos truculenta, más intelectual, reveló las fechorías, no en el orden natural en que fueron perpetradas, sino en el orden lógico en que fueron descubiertas. Una vez inventado el detective más o menos profesional, sus variadas proezas terminaron por establecer un rígido código de reglas y entonces

hubo que violarlas con ingenio, en ocasiones tornando a prácticas del pasado o contemplando el pasado desde una alta academia para que la visión irónica de toda la historia del género cobrara el valor de una novedad. Esto último es lo que hizo Cervantes con la parodia de las novelas de caballería, y yo, al parodiar las novelas de detectives, comencé "El general hace un lindo cadáver" con una parafrasis de *Don Quijote*.

Escribo mis cuentos con formas cerradas, y en éstos sigo a los maestros del género, pero dentro de esa tradición de siglos suelo innovar. Paradójicamente innovo en la tradicionalidad misma del cuento, según se verá en la siguiente dilucidación, dedicada a los investigadores de fuentes —incluyendo a los pesquisantes de plagios— que se ocupan de puntualizar empréstitos de asuntos y de catar el vino viejo en el odre nuevo.

Los lógicos han acuñado los conceptos "lenguaje", "metalenguaje" y "lenguaje-objeto". Según ellos si digo: "El lenguaje de los hombres es más complicado que el de otros animales", el término "lenguaje" se refiere allí a una actividad que sirve para que los individuos de una especie se comuniquen entre sí. En cambio, si digo: "Los franceses escriben *langage*, los ingleses *language*, los italianos *linguaggio* y los españoles *lenguaje*", este término "lenguaje" ya no se refiere a la capacidad de comunicación, sino que estoy hablando del término mismo. En el primer caso informo sobre cosas y hechos que están más allá de las palabras. Los lógicos, pues, llaman "lenguaje" a la referencia a objetos extralingüísticos: y, en situaciones intralingüísticas, establecen la correlación entre un "metalenguaje" que analiza y un "lenguaje-objeto" que es analizado. Se me ha ocurrido aplicar esta clasificación al estudio del arte narrativo. Tenemos así "cuentos" que narran una acción real o imaginaria, pero en todo caso ex-

traliteraria; y, en lo intraliterario, "metacuentos" que narran lo que ya ha sido narrado, esto es, "cuentos-objetos". Tal procedimiento implica una lúcida conciencia de la tradicionalidad de una materia narrativa. Un ejemplo entre muchos de este modo de hacer literatura con la literatura es "Viento Norte", metacuento cuyo cuento-objeto es "August Heat" de W. F. Harvey.

Novela y cuento

Hay quienes distinguen entre la forma abierta de la novela y la forma cerrada del cuento. La novela, imitación de la vida de los hombres en los innumerables cursos de sus historias privadas, de apertura en apertura puede llegar a desintegrarse. El cuento, imitación de una encrucijada en el camino de la vida, de clausura en clausura se repliega sobre sí y conserva su integridad. La novela se ramifica en todas direcciones y sus últimas ramitas se esfuman en el aire. El cuento es un fruto redondo que se concentra en su semilla. La novela, proteica. El cuento, una de las particulares metamorfosis de Proteo...

Estas opciones no me convencen. Para mí la novela y el cuento son formas del arte de narrar y las estimo por su rigor constructivo. Mis novelas responden a la misma voluntad de estilo que mis cuentos. Las novelas, aunque más largas, ni arriman episodios inconexos ni inflan un cuento. Los cuentos, aun los más cortos, ni fragmentan un continuo novelístico ni desinflan una novela. Uno de los subgéneros que cultivo con más placer es el "caso", cuento en miniatura que con frecuencia resuelvo en cinco líneas. Pues bien: cada "caso" es una totalidad, ni más ni menos que una novela, Y la novela, como el "caso", encierra siempre un misterio en su firme armazón interior. *Vigilia* y *Fuga,*

por ejemplo, tienen la composición de estructuras musicales. En la primera, cuatro "Nocturnos", uno para cada estación del año en las cuitas de un adolescente, melodizan sensaciones del tiempo. En la segunda, tres movimientos —"Andante", "Fugato", "Andante sostenuto"— armonizan un contrapunto circular de temas y anti-temas, circular porque las últimas palabras son idénticas a las primeras, y puesto que ambos extremos se enchufan uno en otro, el principio resulta ser un fin y el fin un principio y así la acción se repite en un eterno retorno, que es precisamente el *leimotiv* de *Fuga* (el título alude a la fuga musical y también a la fuga novelesca de una mujer).

Hay lectores, lo sé, que irracionalmente pretenden participar en la ejecución de narraciones de contextura floja. Son quienes aseguran el éxito de los llamados "antinarradores" de hoy. No escribo para ellos: mi lector ideal —imaginativo, inteligente, educado, respetuoso— será el que en un rapto de simpatía se instale en el claustro de un cuento y, desde dentro, comprenda la idea que allí quedó arquitecturada. El lector no es un co-autor, sino un recreador que, al acatar la autoridad del autor, goza en el fuero de su propia imaginación la experiencia ajena que dio origen al cuento. El cuento es un palacio de palabras donde se encuentran el escritor y el lector. Uno produce y el otro consume. El escritor, al escribir, se desdobló en un crítico y como crítico fue el primero en leerse. Los lectores que vienen después ya no gozan del privilegio de modificar las intenciones del escritor.

Formalismo y contenidismo

Los retóricos que todavía se empeñan en partir una obra en forma y contenido quizá interpreten, por lo que llevo

dicho, que soy más formalista que contenidista. Error. No hay forma sin contenido ni contenido sin forma. Si formulo un cuento es porque, con una concretísima intuición, he descubierto un sentido valioso en los sentimientos y representaciones de la realidad que se funden en mi conciencia; y esta intuición estética se realiza gracias al lenguaje, con el lenguaje, desde el lenguaje, en cuyo medio el cuento tiene que probar su originalidad. La unidad del cuento es tan indivisible como la del soneto, y no sería justo achacar al cuento lo que nadie se atrevería a achacar al soneto: que sus moldes estrictos están vacíos. La creación narrativa es idéntica a la creación poética, y por eso un cuento, como un poema, nos da efusiones líricas. El cuentista no se canta a sí mismo en la tesitura de poeta, pero en última instancia hace algo parecido, que es expresar lo que le está sucediendo a él justamente cuando con trucos de ilusionista finge que algo les está sucediendo a sus personajes. Entendámonos: el oficio de narrar, nadie lo duda, se especializa en caracterizar a ciertas personas que se han metido en un lío, sólo que todo —personajes, eventos, emociones, impulsos, problemas, alegorías, símiles—, todo es correlativo a la intención unitaria del poeta-cuentista o del cuentista-poeta.

Quedamos, pues, en que no hay formas vacías ni contenidos amorfos. Nunca faltan lectores, sin embargo, que piden algo diferente de lo que un cuento determinado les brinda; descontentos porque suponen que tal cosa falta o sobra, terminan por denunciarlo como formalista o contenidista.

Muchos de esos lectores opinan que los personajes de una novela, por madurar psicológicamente en un tiempo largo, son más convincentes que los de un cuento, cogidos en una corta peripecia. Si observaran mejor comprenderían que detrás de los cuentos cortos de una larga colec-

ción hay también un personaje continuo, el narrador, quien madura de relato en relato. Enfrentarse con este narrador oculto, sobre todo si es inteligente, puede estimular la sensación de una presencia personal no menos convincente que el enfrentamiento directo con los personajes que el novelista mediatiza. Quiero decir que el novelista se impersonaliza confiado en que el lector ha de identificarse con el personaje; y el cuentista, en cambio, sabiendo que no dispone de oportunidades para lograr esa identificación, de entrada invita al lector a que se identifique con él. Y cuando esto ocurre, lo que el lector siente es una conciencia de la soledad que ninguna novela podría infundir. El narrador de cuentos es un individualista intransigente, orgulloso de su responsabilidad. En un brusco instante los personajes de un cuento se atisban a sí mismos; pero en cada uno de sus cuentos el narrador arroja una mirada a la vida y así, poco a poco, va cargando su obra de significaciones. Las formas del cuento, lejos de desdibujar a los personajes, repujan sus contornos, relieves y matices; salvo que los detienen ante una puerta que se abre o se cierra. En unos cuentos el personaje tiene que decidirse entre varias opciones. En otros, el personaje, para cumplir su propósito, tiene que vencer ciertos obstáculos. En unos y otros, parte de un punto y no se sabe adónde llegará. El hecho de que la situación en que el voluntarioso protagonista está comprometido sea rara y se resuelva de un modo imprevisto aumenta el entretenimiento sin disminuir el contenido psicológico. La más lúdica de las morfologías puede descomponer en reflejos de caleidoscopio situaciones muy serias: experiencias trágicas, conflictos angustiosos, coyunturas amenazantes. Pero si la situación es humorística —irónica, sofística— ese buen humor es tan sustancioso y llena tanto como el humor del escritor preocupado por despachar un mensaje religioso, moral o

político. Mi gusto por las formas es estético, y por ese lado apunto a la belleza; pero también es intelectual, y por este lado enriquezco el contenido con temas filosóficos. Sectarios de un movimiento religioso, moral o político, que por no encontrar propaganda a favor de sus respectivas sectas se decepcionan como si los cuentos estuvieran desiertos, son sordos a las voces de una infatigable campaña contra todos los sectarismos.

Tampoco es verdad que los cuentos acusados de formalismo sean desvitalizados. Requieren fantasía, que es una enérgica actividad del espíritu. Tanto en los cuentos como en las novelas hay tensiones y distensiones, pero en el cuento la tensión promete una distensión inmediata. La mente salta desde una idea problemática y busca su solución. El cuento es un esquema dinámico de sentido, y su movimiento de corto alcance remeda los impulsos espontáneos y espasmódicos de la vida. Tendida hacia fines, la vida es acción. En el cuento, la fantasía invita a aventurarse en una acción desconocida. De la acción real el cuento saca una acción posible. La forma del desenlace sorpresivo —una de mis favoritas— evita la rutina al modo en que la vida evita el aburrimiento. Así como la vida nos exige un constante esfuerzo de adaptación a sus cambios, el cuento cumple la función biológica de ensayarnos y entrenarnos para el enfrentamiento con lo imprevisto. Es una institución artística en la que ingresamos cada vez que necesitamos un choque saludable que refuerce nuestra capacidad de vivir hazañosamente. La sorpresa final de un cuento es un emocionante golpe maestro que excede la expectativa del lector.

JORGE IBARGÜENGOITIA

CUENTOS EDIFICANTES*

Los cuentos llamados infantiles siempre me han parecido detestables. Cuando era chico, una mujer, que estaba encargada de entretenerme, me contaba con bastante frecuencia el de la Caperucita. Ella lo terminaba de esta manera:

—¡Son para comerte mejor! —Y diciendo esto, el lobo saltó de la cama, se abalanzó sobre Caperucita, y ya se la iba a comer cuando llegó un cazador y lo mató. Colorín colorado...

¿Cómo que llegó un cazador y lo mató? Si no había cazadores en ese cuento. ¿Cómo va a aparecer uno de ellos en el momento culminante para salvar a Caperucita? Esto, que yo percibía con mucha claridad cuando era chico, es lo que se llama "plumero" en jerga guionística. Un elemento que aparece al final y arregla todo, generalmente de manera insatisfactoria.

* Ibargüengoitia, Jorge: "Cuentos edificantes", en la sección "Apuntes para una teoría literaria", de la recopilación hecha por Guillermo Sheridan, *Autopsias rápidas*. México, Vuelta, 1988, pp. 20-22.

En el fondo de mi alma yo quería que el lobo se comiera a Caperucita, que me parecía una niña estúpida, que pasaba la mitad del cuento haciendo monerías y después era incapaz de reconocer a su abuela.

Había otro final que era todavía peor, que consistía en dejar que el lobo se comiera a Caperucita; después, el cazador mataba al lobo, le abría la panza y de allí salían no sólo Caperucita, sino la abuela y las fresas, sanas y salvas. Esto ya es demasiado.

Los cuentos que me gustaban eran muy diferentes. Uno, que recuerdo con mucha vividez, me lo contó mi tío Pepe Padilla hace treinta y seis años. Él lo contaba como caso real, lo cual es un recurso eficaz en el arte de contar cuentos. Era así:

"Doña Chonita N., que vivía en la casa aquella que ves allá (dar la composición del lugar es muy importante), era una mujer gorda, que acostumbraba comer cantidades fenomenales de... (aquí se puede poner cualquier cosa, tierra, chilaquiles, dulces de almendra, según se trate de darle al cuento un carácter ejemplar, instructivo o simplemente recreativo); pues bien, comía cantidades fenomenales de... Y empezó a crecer y a crecer. Los vestidos le quedaron chicos y hubo que quitar las cortinas de la sala para hacerle una bata. Para sentarse necesitaba dos camas. El día en que quisieron sacarla de paseo hubo que tirar un muro, y cuando llegó a la calle, paró el tránsito. Por fin, la familia decidió llamar al doctor. El doctor la auscultó, dando vueltas alrededor de ella, apretujándose contra las paredes.

—¿Cómo se siente, doña Chonita?

—Muy fatigada, doctor.

El doctor recetó un cocimiento de ipecacuana y pronosticó:

—Ya verán cómo con esto se alivia.

Se mandó hacer la receta y se empezó a darle las cucharadas, que ella tomaba con mucha resignación, porque estaba harta de su gordura.

Pero los resultados fueron inesperados. Esa noche, la enferma sintió náuseas y empezó a arrojar unos animalitos color de rosa, con cuatro manitas y unos ojitos negros, con los que miraban para todos lados. Corrían como liebres y se escondían en las rendijas. La familia, con escobas, trató de matarlos, pero de todas maneras infestaron el barrio. Hasta la fecha, en tiempo de lluvias, aparecen algunos de ellos."

En este punto, mi tío hacía una pausa, para dar la impresión de que la narración había terminado. No faltaba alguien que preguntara qué pasó con doña Chonita. Entonces él contestaba: "Falleció aquella noche".

Este cuento, conviene advertir, es de origen guanajuatense. Pero retirémonos un poco y tratemos de ver el cuento en conjunto y en perspectiva. Tiene virtudes. El tema es original, la relación de causa y efecto está clara y, sin embargo, el desenlace es inesperado. No ocurre como en el de Caperucita, en el que de antemano sabemos que un lobo, a pesar de ser más fuerte, más feroz y mucho más inteligente, no tiene la menor probabilidad de vencer a Caperucita.

En el cuento que contaba mi tío no hay héroe y todo está lleno de errores y horrores, como la vida misma. Pero analicémoslo: todo hace suponer que la causa de la gordura de doña Chonita hayan sido las cantidades fenomenales de lo que ella se comía: por otra parte el desenlace es claro efecto de la medicina que se le administró. En cambio, la relación exacta entre los animalitos, la gordura y entre las intenciones del doctor y los objetivos que pretendía alcanzar al recetar la ipecacuana son dos misterios inescrutables.

Por esta razón, el cuento se presta a varias interpretaciones. Una de ellas es la de que la aplicación de los conocimientos científicos suele producir resultados inesperados; otra es la de que los excesos en el comer y beber producen plagas que infestan las regiones; otra es la de que los médicos suelen equivocarse y lo que se debió recetar en este caso era una simple dieta. Sin embargo, les aseguro, es un cuento inolvidable.

EUDORA WELTY

ESCRITURA Y ANÁLISIS DE UN CUENTO*

A menudo se nos pide a los escritores el análisis de algún cuento que hemos publicado. Yo nunca he creído, ni como lectora ni como narradora, que un cuento ya acabado precise nada más de su autor: para bien o para mal, ya la historia es. Por otra parte, tendríamos que preguntarnos si el autor puede proveernos de ese análisis que se le pide. Narrar historias y hacer análisis críticos son en verdad facultades distintas, tan diferentes como deletrear y tocar la flauta, y el escritor capaz de realizar ambas tareas con eficacia puede considerarse doblemente dotado. Pero aun si lo está, ha de resultarle imposible encarar y llevar a cabo ambos propósitos al mismo tiempo.

En mi caso, como narradora que soy, toda generalización acerca de la escritura viene a mi mente de un modo

* Welty, Eudora: "Writing and analyzing a short story" en *The Eye of the Story. Selected Essays and Reviews*. New York, Random House, 1978. Traducción tomada de *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo e introducciones de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp. 170-176. Traducción de Leopoldo Brizuela.

tardío y dificultoso; y para ser sensata, debería limitar su alcance afirmando que todas aquellas conclusiones de las que me siento segura están, siempre, indisolublemente ligadas a un *cuento determinado*, son como partes del mismo animal. Hasta ahora, la lección más indudable que he podido aprender del trabajo se basa en esta simple experiencia: la escritura de cada nueva historia abre, inevitablemente, un panorama nuevo, y plantea por lo tanto nuevos problemas; y ninguna historia que hayamos escrito antes tiene una relación reconocible con la que estamos escribiendo ahora, ni brinda ninguna promesa de ayuda, incluso en el caso en que el escritor dispone de espacio mental como para aceptar ayuda y tiene deseos de que se la presten. La ayuda proveniente desde fuera del marco de una historia puede constituir, por sí misma, una intromisión.

A mí me resulta difícil imaginar a un autor que haya escrito su obra, la totalidad de sus relatos, según un método típico, preconcebido, desarrollado sistemática y cronológicamente —si bien es cierto que todas las narraciones de un escritor serio resultan, a la larga, para cualquiera de sus lectores, claramente reconocibles como suyas.

Y sin embargo, al escritor que realiza una retrospectiva de su obra suele resultarle claro (o al menos fue eso lo que a mí me sucedió, y puedo haber tardado en comprenderlo) que sus relatos han ido repitiéndose a sí mismos de algún oscuro modo, que han vuelto, y pueden volver también en el futuro, con variaciones, sobre ciertos temas. Los relatos de un escritor suelen seguir, en su desarrollo, algún patrón establecido muy tempranamente. Por supuesto tal patrón es, por su propia naturaleza, subjetivo; suele hallarse a demasiada profundidad como para que alguien pueda reconocerlo, hasta que el fin de un determinado ciclo y la acción del tiempo lo hagan evidente. Sea como fuere,

no se trata de un patrón según el cual cada nueva historia resulta una copia más de la primera; cada nuevo relato es la concreción de un nuevo intento, realizado con todo derecho y según un impulso propio, según sus propias exigencias y necesidades.

Parecería, en efecto, que todos los relatos de un escritor tienden a provenir de la misma fuente que mana en sus adentros. Aunque difieren en el tema y en el modo de aproximación, aunque varían de atmósfera y fluctúan en su fuerza, todas las historias de un mismo escritor llevan su firma, en virtud del impulso más característico de su don —el de desear, el de atraer, el de reclamar la mirada de los otros. Pero, entonces ¡qué innumerable cantidad de relatos, nacidos de la mente de qué innumerable cantidad de autores comparten ese mismo origen! Ocurre que la fuente de todo cuento es, por lo común, lírica. Y todos los escritores hablan desde —y para— esas emociones que son siempre las mismas y están dentro de todos nosotros: el amor, la piedad, el terror no son sentimientos de unos pocos escogidos, ni dejan afuera a nadie.

El rastreo de los orígenes de un relato puede iniciarse, así, no sólo en el país de la subjetividad, sino en el mundo externo. ¿Qué cosa de este mundo nos provoca más directamente estas emociones? ¿Qué cosa de este mundo realiza con ellas la más clara conexión? ¿Qué es lo que pica en nuestro anzuelo? Porque cierta señal externa ha asombrado la mente del narrador y la ha movido a la complicidad: alguna persona, circunstancia o cosa lo suficientemente irresistible, alarmante (placentera o perturbadora) y magnética. El mundo externo y la respuesta del escritor ante él, el cociente de la historia, son siempre distintos, siempre difieren en la combinación; pero siempre están —o al menos eso me parece a mí— estrechamente interconectados.

Esta conexión viva es tal que, por su propia naturaleza, no se abre a las generalizaciones, ni puede descubrírsela a través de los modos corrientes de análisis y escrutinio. No importa: pues su existencia es, para la historia en sí misma y para todo propósito que no sea el del autor mientras trabaja, de muy poca importancia. Sólo tiene una importancia personal. Pero, aunque temporaria, la utilidad que brinda al escritor mientras trabaja en el relato es absolutamente excepcional. Preservar esta estrecha conexión es un ejercicio que exige ductilidad, delicadeza, precisión; un ejercicio que el escritor debe practicar durante todo el curso de la historia y que constituye, a la vez, un instrumento de examen y de guía. Yo preferiría someter hoy un cuento al cotejo con su mundo exterior, mostrar qué lo generó y cómo fue desarrollándose; lo preferiría, digo, al método de análisis crítico que toma la historia por los talones (como si se hubiera tragado un botón) para observar el proceso de escritura como un análisis en reversa; como si una historia —o cualquier sistema de sentimiento— pudiera ser más accesible a nuestro entendimiento por el hecho de hallarse patas arriba.

No es de la crítica, sino de este mundo real, de donde surgen en primera instancia los relatos; sus orígenes son claras y vivas referencias a este mundo —aunque sólo resulten evidentes a los ojos del autor. La mente y el corazón de un escritor, en donde todo ese mundo exterior está continuamente *transformándose* en algo —todo: lo moral, lo pasional, lo poético, y por lo tanto, la idea del perfil general de una historia—, no pueden ser programados ni planificados de antemano. (¿Prestaría eso alguna ayuda? ¿Puede el mapa colgado en la pared, cambiar, acaso, el mundo que representa?) La forma que va adoptando el relato desde que sale del mundo interior hasta que llega al otro lado, es lo que da a un relato algo único: su vida. El

cuento, el modo en que ha llegado a ser lo que es en la página, es algo que va conociéndose a fuerza de enfrentar el desafío implícito en la historia, y de sobrellevar el trabajo, esa lucha —un proceso tan imprevisible para el escritor como si nunca antes hubiera intentado encararlo.

Desde el momento en que todo análisis realiza un viaje de vuelta, el pasillo que recorre es siempre estrecho, y su fin es ese punto evanescente detrás del cual sólo yacen las "influencias". Pero el que escribe un relato se dirige en sentido contrario, trabaja de cara a un espacio abierto. Las elecciones se multiplican, se vuelven más complicadas, más cosas dependen de ellas, tal como sucede con todo lo que tiene vida y se mueve. "Esta historia me promete miedo y felicidad, y por eso la escribo": tal es el punto de partida del escritor. El crítico, llegado al fin de su rastreo, puede *llamar* punto de partida a eso que ha encontrado; pero el escritor conoce cuál fue su propio punto de partida, y sabe de qué le sirvió: de trampolín. Y todo a lo largo de sus dos caminos, el carácter de las decisiones que toman —las conclusiones a que arriban el crítico y el escritor— son por completo diferentes. Creo que las decisiones que toma el escritor son aquellas que se refieren —más que a ninguna otra cosa— a la verosimilitud, y pueden no ser defendibles en otros planos; decisiones espontáneas, sujetas no a un esquema sino a un sentimiento; y que surgen con la fuerza de un dardo desde el fondo de su alma. Son las elecciones de la *ficción*: únicas y fatales; estrictas como el arte, exigentes como el sentimiento, poderosas en su autenticidad.

El relato y el análisis del relato no son espejos enfrentados el uno al otro. No son ni siquiera reflejos. La crítica es, en efecto, un arte, como lo es la narrativa, pero sólo la historia es en cierto sentido una visión; no hay explicación, fuera de la ficción misma, para aquello que un escri-

tor está aprendiendo a hacer. La obra más simple en apariencia ha sido dada a luz en el riesgoso borde de la experimentación; y es por ello que su autor se sintió feliz al descartar todo cuanto sabía y la seguridad que ello le proporcionaba, en el momento de comenzar a escribir la historia.

Yo siento que nuestro mundo externo, siempre cambiante, y ciertas lecciones que podemos aprender sobre cómo escribir una ficción están siempre esperándonos, muy cerca unas de otras; se nos ofrecen para que, si podemos, establezcamos alguna conexión entre ellas. Un escritor debería hablar de estas cosas sólo en relación consigo mismo, y brindar un ejemplo. En el caso de un cuento que escribí hace muy poco, "No hay un lugar para ti, amor mío", el mundo externo —un lugar muy definido de ese mundo, por supuesto— no sólo me sugirió cómo escribirlo, sino que me instó a descartar el modo en que había tratado de narrar una primera versión. Lo que sigue no aspira a ser llamado "análisis crítico"; podría calificarse como una simple ojeada retrospectiva desde el punto de vista de un trabajador de la escritura.

Lo que cambió mi cuento fue un viaje. Un día de verano fui invitada a dar un paseo, en un auto que yo conduciría, por el sur de Nueva Orleáns, ese confín que nunca antes había visto y que hasta hoy no he vuelto a ver; y cuando volví a casa, plena del paisaje que había visto, me di cuenta —de un modo aún no consciente— que había relacionado el paseo con mi cuento, y que este último ahora volvía a mi cabeza dotado de una forma completamente nueva. Puse manos a la obra y empecé a escribir, desde cero, la nueva versión.

En su primera versión el cuento contaba, en términos subjetivos, la historia de una muchacha que ha llegado a un asfixiante callejón sin salida: una muchacha apresada

por la vida monótona, excesivamente familiar, de su pequeño pueblo, y a la que un prolongado *affaire* amoroso, sin esperanza alguna, había inmovilizado aún más; la muchacha no podía encontrar una salida. Yo no pude, como consecuencia de mi viaje, sacar de ese callejón a la chica, pero sí al cuento que protagonizaba.

Este personaje había sido correctamente definido en su propio mundo, de acuerdo con su naturaleza y con su circunstancia. Pero ese encierro en que se debatía al mismo tiempo había perjudicado mi relato, porque yo había elegido narrarlo desde el punto de vista de la chica. El primer paso que di entonces fue el de salir del interior de su mente; en ese mismo instante la convertí en una muchacha del Middle West. (Hasta entonces había sido lo que yo más conozco: una sureña.) Y me mantuve fuera de su cabeza, cuando era necesario, mirándola a través de los ojos de un extraño total: descartando la media docena de personajes familiares que circundaban a la muchacha primigenia, inventé un único personaje nuevo, de cuya mente habría de mantenerme casi siempre fuera, también. Había echado doble llave a las puertas que tenía tras de mí.

No tenía ya ninguna importancia que el impulso original, el que había llevado adelante la primera historia, siguiera sin dar señales de vida; ahora había surgido una energía nueva. Esa comarca —esa extraña tierra sumergida, "el sur del Sur"—, que hasta tal punto había impreso su sello en mi imaginación, reclamó incontestablemente su lugar como el motor central del conflicto de la historia. Al mismo tiempo, comprendí claramente dónde debía ubicar el punto de vista. Una vez que hube escapado del punto de vista de la conciencia de cada uno de esos personajes, vi que lo situaría fuera de ellos —suspendido, flotando en el aire que separa a dos personas, como pescado

con vida de la escena circundante. Tal como se concretó finalmente en el relato, ese punto de vista debía ser algo más real, más esencial, que el modo en que los personajes se exponían ante los demás y ante sí mismos. En efecto, aunque el número de personajes se mantuvo siempre estable (dos), en el curso del paseo que emprendieron juntos empezó a surgir una suerte de tercer personaje: la presencia de la relación entre ambos. Nació cuando se encontraron, como dos perfectos extraños, y fue de paseo con ellos, y era eso lo que iba y venía del uno al otro y del otro al uno —escuchándolos, observándolos, persuadiéndolos o negándolos, agigantándolos o empequeñeciéndolos, olvidando por momentos quiénes eran o qué estaban haciendo allí—, ayudándolos o traicionándolos a todo lo largo del camino.

(Y aquí, creo, deberíamos recordar quizás que los personajes de un cuento no tienen la magnitud ni la importancia ni la capacidad de desarrollo que poseen los de una novela, sino que se hallan subsumidos por completo a la historia como totalidad.)

El papel que cumplió este tercer personaje fue el de la hipnosis —y es eso lo que una relación puede hacer, por breve, tentativa, potencial, feliz o siniestra, ordinaria o extraordinaria que sea. Yo quise sugerir que su ser tomaba forma del mismo modo que la extraña, compulsiva jornada, que era palpable como su clima y su atmósfera, el calor del día —y que era también su espíritu, el espíritu que sustenta un territorio, eso que, al pasar, pueden ver dos personas vulnerables que han decidido tomarse de la mano, fugazmente en su carrera. Hay tramos del cuento en que yo no digo "ella sintió" ni "él sintió", sino "ellos sintieron".

Quisiera demostrar así cómo escapé de la primera historia a lomo de la muchacha, y cómo hice a un lado a ese

personaje; y cómo, sin embargo, salvé mi historia; porque, aunque por completo distinta de su primera versión, era exactamente aquello que yo había querido decir. Ahora mi tema se abría claramente ante mí, a todas luces provisto a la vez de un escenario y de un modo de decir cuanto aconteciera. Lo único que me restaba hacer era comprenderlo; y eso hice, como ya he explicado, un poco tarde.

Cualquier persona que haya visitado el escenario real de este cuento lo reconocerá, cuando lo encuentre allí descrito, porque el cuento es visual y el lugar, sin duda, extraordinario. No obstante, la conexión entre un cuento y su escenario real puede no ser tan evidente. Pues más allá de que las "semejanzas" estén allí presentes para que el lector pueda reconocerlas o no, el lugar, una vez que entró en la mente del autor de un cuento es, durante el proceso de escritura, *funcional*.

Así, yo quise que se viera y fuera creíble eso que para mí, en mi atracción por mi propia historia, era literalmente evidente —el secreto y la sombra que los personajes acarrean a través de aquel país, a la luz despiadada que allí impera, junto a ese río que es como la vena expuesta de un mineral, por ese camino que desciende a un tiempo con el calor—, su nervio (todos éstos son términos del relato); quise mostrar también que el calor es una ilusión óptica que tiembla y danza en el espacio abierto ante nosotros. Yo quería escribir acerca del hermetismo del ser humano, y el impacto del mundo; traté de volver la historia de adentro hacia fuera y luego dejar atrás su caparazón.

El vano cortejo de una impenetrabilidad en relación con el propio desamparo es el argumento de este cuento breve. Líbranos de los desnudos de corazón, piensa la muchacha (y eso es lo que yo recuerdo de ella). "Así el ser extraños nos acerca", he leído hoy en un poema de Richard Wilbur. Ir de paseo juntos hacia un país desconocido es

peligroso, un juego peligroso, secretamente poético; y los personajes, al apostar a él como a un destino mutuo, no muestran al otro más que el endiablado calor que sienten y sus cómicas inconveniencias. La única oportunidad en que ellos ceden, se tocan, tiene lugar cuando bailan en medio de esa multitud que se les antoja cómicamente extraña (y por lo tanto aislante, no conductora) y se dan un beso fuera de tiempo. Y sin embargo ocurre que van tomando conciencia de las mismas cosas y al mismo tiempo: al igual que mi tercer personaje, esos ojos y oídos alucinados y violentos; ese sensible ser nacido de aquel lugar. La exposición tiene origen en la intuición; y la intuición pretende mostrar el corazón que ha esperado, temeroso, abrirse al otro. Escribir todo esto como yo lo había hecho antes, como una historia de ocultamiento, en términos de lo hermético y lo familiar, en cierto modo había dado como resultado el efectivo ocultamiento de lo que yo había querido hacer evidente.

Ahora bien, el lugar me había sugerido que se necesitaba algo demoniaco —la velocidad del paseo unida al peligro de una simpatía que se traba demasiado fácil o convencionalmente, el calor que por sí mismo guía a quien conduce por aquella tierra hostil. Algo más tempestuoso, más salvaje que la comunicación ordinaria entre extraños bien dispuestos, y más rudo y más tierno, más impresionante y más agudo que sus automáticas, contenidas ironías y gracias; algo así —sentí yo entonces, y de hecho siento muchas veces— debe brotar ante un mundo como aquél.

Yo puse mi mayor empeño para hacer converger, e incluso identificar, cada vez que era posible, lo abstracto con lo concreto, en este cuento en que todos los elementos —el escenario, los personajes, la atmósfera y el método de escritura— trabajaron como las diferentes partes del mis-

mo mecanismo, sujetas a leyes relacionadas y condicionantes. El cuento tenía que *mostrarse a sí mismo* y mantener su velocidad hasta el final —y la velocidad en la que yo pensaba que era la de una carrera, aunque pueda no parecerlo al lector.

Por otro lado, aunque no tenía interés alguno en adoptar un tono místico, debo admitir que sí deseaba sonar misteriosa aquí y allá, tanto como me fuera posible: era éste un cuento de circunstancia, realista, en el cual la realidad misma *era* misterio. El grito que se oye al final de la historia —inequívocamente, espero— es el que esa relación fracasada —personal, mortal psíquica— admite, a modo de negación; un grito que los personajes al principio eran capaces de ignorar. El grito era auténtico en mi historia: el final de un paseo puede provocar un grito, la más superficial provocación a la simpatía y al amor odia convertirse en un fantasma. La más fugaz de las relaciones tiene el poder inherente de aparecer como un genio, volverse vocativa en su final, tal como al principio se volviera presente y tomara su propio espacio; tal como se ha desarrollado, como un destino, aunque de modo diferente; tal como se ha puesto a brillar en medio de la oscuridad y el polvo para abalanzarse luego hacia afuera, revelándonos ocasionales puntos de fuego. Una relación humana es un misterio penetrante y en constante cambio; no son las palabras la causa de que esto sea así en la vida; pero sí tienen el poder de realizar ese misterio en un cuento. Con su brutalidad o su carga de amor, el misterio siempre espera a las personas, donde quiera que éstas vayan, en cualquier confín hacia el que corran.

Yo había llegado al final de la nueva historia para sugerir lo que había tomado como punto de partida del cuento primitivo, pero mi mente ya no se cuestionaba acerca de cuál historia estaba más cerca de mi intención. Quizá esta

pregunta no tenga demasiada relación con la brillantez de un escritor mientras trabaja; pero puede motivar que un lector se pregunte con cuánta frecuencia una historia debe rescatarse a sí misma. Creo, en todo caso, que sirve para mostrar que el tema, el método, la forma, el estilo, todo espera —todo flota sobre una suerte de doble pararrayos colocado en los oídos del autor—: la colisión del mundo viviente con ese otro mundo que ya está temblando dentro de uno; el acuciante impulso que en un momento de alta conciencia emite impacto e imagen, e ilumina todo al mismo tiempo. Nunca hubo en verdad un sonido, pero ese impacto es igualmente reconocible, y garantiza la sensibilidad y el sentido de un autor; si el impulso que así se proyecta es en cierto modo obedecido, dará sin duda mucho placer en su curso al escritor y al lector. El mundo viviente en sí mismo sigue siendo como siempre fue, y por suerte continúa sirviéndonos, entre otras cosas, para contar historias; porque puede supervisar el cuento que estamos escribiendo, darle una respuesta cualquier día de la semana. Entre el escritor y el cuento que él escribe, *allí* se encuentra ese inmortal tercer personaje.

JUAN RULFO

El desafío de la creación*

Desgraciadamente yo no tuve quién me contara cuentos; en nuestro pueblo la gente es cerrada, sí, completamente, uno es un extranjero ahí.

Están ellos platicando; se sientan en sus equipales en las tardes a contarse historias y esas cosas; pero en cuanto uno llega, se quedan callados o empiezan a hablar del tiempo: "hoy parece que por ahí vienen las nubes..." En fin, yo no tuve esa fortuna de oír a los mayores contar historias: por ello me vi obligado a inventarlas y creo yo que, precisamente, uno de los principios de la creación literaria es la invención, la imaginación. Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso, la literatura es mentira; pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación.

Considero que hay tres pasos: el primero de ellos es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde

* Rulfo, Juan: "El desafío de la creación", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV. Octubre-noviembre de 1980.

ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar. Esos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia; ahora, yo le tengo temor a la hoja en blanco, y sobre todo al lápiz, porque yo escribo a mano; pero quiero decir, más o menos, cuáles son mis procedimientos en una forma muy personal. Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. A veces resulta que escribo cinco, seis o diez páginas y no aparece el personaje que yo quería que apareciera, aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto, aparece y surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce pero que, estando vivo, lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad, si se quiere. Al mismo tiempo, se logra crear lo que se puede decir, lo que, al final, parece que sucedió, o pudo haber sucedido, o pudo suceder pero nunca ha sucedido. Entonces, creo yo que en esta cuestión de la creación es fundamental pensar en qué sabe uno, qué mentiras va a decir; pensar que si uno entra en la verdad, en la realidad de las cosas conocidas, en lo que uno ha visto o ha oído, está haciendo historia, reportaje.

A mí me han criticado mucho mis paisanos que cuento mentiras, que no hago historia, o que todo lo que platico o escribo, dicen, nunca ha sucedido y así es. Para mí lo primordial es la imaginación; dentro de esos tres puntos de apoyo de que hablábamos antes está la imaginación circulando; la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay

que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a pensar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando, se trabaja con: imaginación, intuición y una aparente verdad. Cuando eso se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer: el trabajo es solitario, no se puede concebir el trabajo colectivo en la literatura, y esa soledad lo lleva a uno a convertirse en una especie de médium de cosas que uno mismo desconoce, pero sin saber que solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando. Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar. Ahora, hay otro elemento, otra cosa muy importante también que es el querer contar algo sobre ciertos temas; sabemos perfectamente que no existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. No hay más, no hay más temas, así es que para captar su desarrollo normal, hay que saber cómo tratarlos, qué forma darles; no repetir lo que han dicho otros. Entonces, el tratamiento que se le da a un cuento nos lleva, aunque el tema se haya tratado infinitamente, a decir las cosas de otro modo; estamos contando lo mismo que han contado desde Virgilio hasta no sé quiénes más, los chinos o quien sea. Mas hay que buscar el fundamento, la forma de tratar el tema, y creo que dentro de la creación literaria, la forma —la llaman la forma literaria— es la que rige, la que provoca que una historia tenga interés y llame la atención a los demás. Conforme se publica un cuento o un libro, ese libro está muerto; el autor no vuelve a pensar en él. Antes, en cambio, si no está completamente terminado, aquello le da vueltas en la cabeza constantemente: el tema sigue rondando hasta que uno

se da cuenta, por experiencia propia, de que no está concluido, de que hay algo que se ha quedado dentro; entonces hay que volver a iniciar la historia, hay que ver dónde está la falla, hay que ver cuál es el personaje que no se movió por sí mismo. En mi caso personal, tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencias personales o que haya algo autobiográfico o que yo haya visto u oído, siempre tengo que imaginarlo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo. Ése es el misterio, la creación literaria es misteriosa, pero el misterio lo da la intuición; la intuición misma es misteriosa, y uno llega a la conclusión de que si el personaje no funciona, y el autor tiene que ayudarle a sobrevivir, entonces falla inmediatamente. Estoy hablando de cosas elementales, ustedes deben perdonarme, pero mis experiencias han sido éstas, nunca he relatado nada que haya sucedido; mis bases son la intuición y, dentro de eso, ha surgido lo que es ajeno al autor. El problema, como les decía antes, es encontrar el tema, el personaje y qué va a hacer ese personaje, cómo va a adquirir vida. En cuanto el personaje es forzado por el autor, inmediatamente se mete en un callejón sin salida. Una de las cosas más difíciles que me ha costado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin, y uno trata de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o sobre el mundo, sobre los seres humanos, cuál es el principio que movía las acciones del hombre. Cuando sucede eso, se vuelve uno ensayista. Conocemos muchas novelas-ensayo, mucha obra literaria que es novela-ensayo; pero, por regla general, el género que se presta menos a eso es

el cuento. Para mí el cuento es un género realmente más importante que la novela, porque hay que concentrarse en unas cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta. El poeta tiene que ir frenando el caballo y no desbocarse; si se desboca y escribe por escribir, le salen las palabras una tras otra y, entonces, simplemente fracasa. Lo esencial es precisamente contenerse, no desbocarse, no vaciarse; el cuento tiene esa particularidad; yo precisamente prefiero el cuento, sobre todo, sobre la novela, porque la novela se presta mucho a esas divagaciones.

La novela, dicen, es un género que abarca todo, es un saco donde cabe todo, caben cuentos, teatro o acción, ensayos filosóficos o no filosóficos, una serie de temas con los cuales se va a llenar aquel saco; en cambio, en el cuento tiene uno que reducirse, sintetizarse y, en unas cuantas palabras, decir o contar una historia. Es muy difícil, es muy difícil que en tres, cuatro o diez páginas se pueda contar una historia que otros cuentan en doscientas páginas; ésa es, más o menos, la idea que yo tengo sobre la creación, sobre el principio de la creación literaria; claro que no es una exposición brillante la que les estoy haciendo, sino que les estoy hablando en forma muy elemental, porque yo les tengo mucho miedo a los intelectuales, por eso trato de evitarlos; cuando veo a un intelectual, le saco la vuelta, y considero que el escritor debe ser el menos intelectual de todos los pensadores, porque sus ideas y sus pensamientos son cosas muy personales que no tienen por qué influir en los demás; no debe tratar de influir en los demás ni hacer lo que él quiere que hagan los demás; cuando se llega a esa conclusión, cuando se llega a ese sitio, o llamémosle final, entonces siente uno que algo se ha logrado.

Como todos ustedes saben, no hay ningún escritor que escriba todo lo que piensa, es muy difícil trasladar el pensamiento a la escritura, creo que nadie lo hace, nadie lo ha hecho, sino que, simplemente, hay muchísimas cosas que al ser desarrolladas se pierden.

ISAAC BASHEVIS SINGER

NOTA SOBRE MIS CUENTOS*

Es difícil para mí hacer algún comentario sobre la elección de los cuarenta y siete cuentos que he reunido en esta colección, seleccionados entre más de cien. Como un padre oriental con un harem lleno de mujeres y niños, los quiero a todos.

En el proceso de crearlos, me he vuelto consciente de los muchos peligros que acechan al escritor de ficción. Los peores son: 1. La idea de que el escritor debe ser un sociólogo y un político, ajustándose a lo que algunos llaman la dialéctica social. 2. La búsqueda del dinero y el reconocimiento rápidos. 3. La originalidad forzada, es decir, la ilusión de que la retórica pretensiosa, las innovaciones preciosas en el estilo, y el juego con símbolos artificiales pueden expresar la básica y siempre cambiante naturaleza de las relaciones humanas, o reflejar las combinaciones y complicaciones de la herencia y del ambiente. Estas

* Singer, Isaac Bashevis: "Author's Note", en *The Collected Short Stories*. New York, Farrar, Straus, Giroux, 1982, pp. vii-viii. Traducción de Lauro Zavala.

limitaciones verbales de la escritura llamada "experimental" han hecho daño incluso al talento genuino; han destruido mucha de la poesía moderna, al volverla oscura, esotérica y carente de encanto. La imaginación es una cosa, pero la distorsión de lo que alguna vez Spinoza llamó "el orden de las cosas" es algo completamente distinto. La literatura puede muy bien describir lo absurdo, pero nunca debe convertirse ella misma en absurda.

Aunque el cuento no está de moda estos días, sigo creyendo que constituye el reto último para el escritor creativo. A diferencia de la novela, que puede absorber y hasta perdonar digresiones extensas, *flashbacks* y estructuras desarticuladas, el cuento debe dirigirse directamente hacia su clímax. Debe tener suspenso y tensión ininterrumpida. Y también brevedad en su misma esencia. El cuento debe tener un plan definido; no puede tener lo que en la jerga literaria se llama "una rebanada de la vida". Los maestros del cuento, Chéjov, Maupassant, así como el autor de la escritura sublime de la historia de José en el libro del Génesis, sabían exactamente hacia dónde se dirigían. Uno puede leerlos una y otra vez sin aburrirse nunca. La ficción en general nunca debería volverse analítica. De hecho, el escritor de ficción no debería ni siquiera tratar de meterse con la psicología y sus varios *ismos*. La literatura genuina informa a la vez que entretiene. Se las arregla para ser a la vez clara y profunda. Tiene el poder mágico de reunir la casualidad con el propósito, la duda con la fe, las pasiones de la carne con las aspiraciones del alma. Es única y general, nacional y universal, realista y mística. Aunque tolera el comentario de los otros, nunca debería tratar de explicarse a sí misma. Estas verdades obvias deben ser enfatizadas porque la crítica falsa y la pseudo-originalidad han creado un estado de amnesia literaria en nuestra generación. La búsqueda de mensa-

jes ha provocado que muchos escritores olviden que la razón de ser de la prosa literaria es contar cuentos.

Para aquellos lectores que quieren que diga algo "más personal", a continuación cito algunos fragmentos (aunque no en el orden en el que fueron escritos) de una reciente memoria mía: "Mi aislamiento de todas las cosas siguió igual. Me había rendido a la melancolía, y ésta me había tomado como su prisionero. Me había presentado a la Creación con un ultimátum: 'Dime tu secreto o déjame morir'. Tenía que correr lejos de mí mismo. Pero ¿cómo? Y ¿a dónde? Soñé con un humanismo y una ética cuyas bases servirían para rechazar la justificación de todos los males que el Todopoderoso nos ha enviado y los que está preparando para imponernos en el futuro. En el mejor de los casos, el arte no puede ser nada más que un medio para olvidar el desastre humano por un rato".

Todavía estoy trabajando duramente para hacer de este "rato" algo que valga la pena.

ELIZABETH BOWEN

EN BUSCA DE UN CUENTO QUE CONTAR*

¿Cómo y por qué encuentra tema el escritor? Me refiero a *su* tema, el que germina en una pieza de teatro, un cuento, una poesía o una novela. ¿Es cosa del azar, o de experimentado cálculo? La pregunta, que es bien natural, no resulta fácil de contestar en forma natural, de ahí que haya nacido un mito o un misterio en torno al arte literario. Los escritores no son excesivamente reservados, pero son tímidos; tímidos detrás de la fachada que aprenden a levantar, y timidísimos cuando se les habla de lo que para ellos es lo más sencillo que existe. La verdad es que son de una puerilidad que parecería increíble, y que es punto menos que increíble para sus propios magines. Esa puerilidad es necesaria y fundamental, pues presupone un perpetuo y errante estado de deseo, de maravilla y de inesperados reflejos. El escritor, al revés del adulto que no tiene inclinaciones literarias, carece de una perspectiva fija de

* Bowen, Elizabeth: "En busca de un cuento que contar", en *Creación y Crítica*, octubre de 1982, p. 12. No se consigna el traductor.

antemano; rara vez observa deliberadamente. Ve lo que no se propuso ver; recuerda cosas que no parecen ser posibles del todo. Alumno desatento del aula de la vida, conserva libre alguna facultad de andar y vagabundear. Su mirar es errabundo.

Ese mirar errabundo le hace encontrar su tema. La mirada, difusamente atraída al principio, empieza a concentrarse y se profundiza, hasta convertirse en visión. ¿Qué es lo que ha visto, y por qué ha de tener tanto significado? El único rostro que se destaca entre la multitud, la silueta distante que cruza la calle, el resplandor o la sombra que afectan de algún modo el aspecto de un edificio, el incidente que está terminando en la mesa vecina, la imagen que brota de una frase en el curso de una conversación, el desmesurado impacto de algún verso aislado, la repercusión que ha tenido un accidente callejero o el diminuto eco subjetivo de un gran acontecimiento mundial, el recrudecimiento de la memoria visual o sensorial en circunstancias imposibles de explicar... ¿Por qué ha de ser tan importante esto o aquello que haga parar en seco todo lo demás? El Destino ha obrado, como cuando uno se enamora; el escritor, en verdad, sabe que ha encontrado su tema cuando se ve ya obsesionado por él. El resultado de la obsesión es que se pone a escribir; el raciocinio empieza con la búsqueda del lenguaje. Como el niño que no puede quedarse callado, debe compartir, dar a conocer, comunicar lo que ha visto o lo que sabe. La urgencia de lo que es real para él exige que lo conozcan también otras personas.

Podría decirse, según parece, que no son los escritores quienes encuentran temas, sino que los temas los encuentran a ellos. No se trata tanto de una búsqueda como de un estado de abierta susceptibilidad. ¿Puede mantenerse; y aún más, debería mantenerse deliberadamente ese

estado? Al principio es involuntario, inconsciente; cuando no lo es tanto pierde una parte de su valor. "Reposar, dejar la mente en blanco, adoptar una actitud pasiva..." ¿Tendríamos que aconsejar esto? Seguramente que no; nada puede pasarle al hombre inactivo; la vida lo rehúye y la experiencia lo desecha. Por temperamento, el escritor vive de sucesos, de contactos, de conflictos, de acción y reacción, de velocidad, presión, tensión. Si fuera exclusivamente contemplativo no escribiría. Sus momentos de absorción no los percibe, y no sólo eso, sino que pueden presentarse en lo que figura ser el mismo corazón de la pelea. ¿Cómo y en qué sentido va, pues, a salirse del conflicto? ¿Cómo conservará fresca esa facultad interior que le es peculiar para recibir la experiencia, esa conciencia de la experiencia, esa susceptibilidad suya?

Lo esencial es que nada se le imponga. Él ha de saber lo suyo; es decir, en cuanto se refiere al tema. La verdad está ante sus ojos, ante esa mirada errabunda: hay momentos inequívocos de reconocimiento, que nunca deben faltar. Con todo, esos momentos pueden ser desalentadores e inaceptables. "*¿Tendrá* que ser éste mi tema?", suspira el escritor. Quizá ya no es tan joven; entrevé desanimado una serie interminable de obstáculos y exigencias, la necesaria ruptura con todas las nociones que tiene acerca de la técnica, la posible insuficiencia de sus fuerzas, la frialdad de los críticos, la incomprensión del público, la escasa venta de su obra. ¿No habrá más alternativa? Claro que sí; hay una docena, todas vívidas, artificiosas, tentadoras, y el escritor descaminado escribe con siniestra facilidad; lo que ha perdido, si tiene suerte, puede que nunca lo sepa; tal vez ignore siempre su extravío. Pero el tema verdadero abandonado toma venganza.

El lazo exterior y aparente entre el escritor y el tema no es fortuito. Es posible que los antecedentes del escri-

tor, su origen, las circunstancias y hechos de su vida, influyan con bastante fuerza en su tendencia y predisposición, la elección de los ambientes de su obra, el sello de su modalidad, o la opinión que le merecen las personas. Todo el arte de un hombre puede clasificarse, mediante el análisis, como variaciones sobre un solo tema. Los personajes creados por un novelista pueden parecer, en conjunto, como repetición de uno a otro de sus libros. O bien el color local cubre con una especie de rica y encantada monotonía toda una producción. La reaparición de imágenes, la forma y contextura del estilo, otorgan algo así como una firma a la producción individual de un escritor. Pero todo esto no es *tema*, el tema está aparte, es un factor inexplicable, algo que se elige en lo interior y que no puede atribuirse a nada de lo externo. El niño, casi cualquier niño, nace con la esperanza de que el universo se le va a explicar de alguna manera (puede que el escritor no progrese más allá de esa esperanza), y su vista va de aquí para allá, de un signo a otro. Por medio del tema el escritor ofrece su explicación. ¿Pero puede ser un proceso tan sencillo?

Al crítico le corresponde, tal vez, advertirlo y expresarlo. El concentrarse en el trabajo de cualquier escritor casi siempre termina revelando la inocencia que hay en su núcleo; es un núcleo que una vez librado de su envoltura se presenta infantil o bien augusto. Después de todo, es poca la complejidad interior; en cuanto a la aparente complejidad exterior del arte, ha sido poco más que esfuerzo para lograr la expresión. En algún punto de lo interno, en algún lugar detrás de las palabras, permanece intacta la correspondiente inocencia que interroga. Está presente, como siempre debe estar, el pensamiento que envuelve al núcleo como una vaina a la simiente. En el orden intelectual, el escritor tendrá que desear que el crítico que le toque sea su igual, y eso es lo que debe aguar-

dar; quizás el crítico le aventaje como intelectual. Una mente encuentra a la otra; el estilo debe soportar la prueba del análisis riguroso; la estructura a la vez revela y desafía a sus fallas; el método ha de tolerar las investigaciones; la inventiva debe pasar por el tamiz. De todos modos, el proceso de valoración siempre llega a un punto en que el intelecto se detiene por sí solo y en forma natural: el valor definitivo lo determina la intuición.

La prueba vital está en la sensación de verdad que haya en la visión, en su claridad, espontaneidad y autoridad. En el caso del escritor colosal no cabe la duda, aunque quede un elemento de sorpresa. Balzac, Tostoi, Faulkner y Mauriac nos aturullan a la vez que se nos imponen con sus descubrimientos. La significación insospechada salta a la vista por doquier, y sin embargo guardamos lo familiar arropado en el misterio. Nada es negativo: nada es vulgar. ¿Acaso la mirada errabunda, en su itinerario, no ha venido trazándonos los lineamientos de una nueva realidad? Es que se ha contemplado algo por primera vez.

FERNANDO SAVATER

EL PAISAJE DE LOS CUENTOS*

Á sept ans, il faisait des romans sur la vie
Du grand désert, où luit la Liberté ravie,
Forêts, soleils, rêves, savanes!

A. Rimbaud

Si tuviésemos que sintetizar en pocas palabras el mensaje general de los cuentos, el meollo más significativo de las leyendas maravillosas, la lección briosa de los relatos de aventuras, esas pocas palabras podrían ser: *vocación de independencia, arrojo y generosidad*. Cantan los cuentos la confianza perpleja y acechada, finalmente jubilosa, del hombre en sí mismo. O de cada hombre en sí mismo y de los hombres en lo que todos los hombres tienen de humano. Esa confianza es más fuerte y más honda que la búsqueda a toda costa del "final feliz", cuya urgencia encierra más bien una neurótica desazón: no menos altivamente confiado en lo indomable de nuestra condición es el

* Savater, Fernando: "El paisaje de los cuentos" (1982), en *Quimera*, núm. 23, septiembre de 1982, pp. 50-53.

desenlace del *Beowulf* que el de la *Odisea*. Quien pretende la auténtica independencia del triunfo desdeña el simple afán de "acabar bien". Aunamos aquí —a sabiendas de su relativa y demasiado patente heterogeneidad— cuentos, leyendas, poemas épicos y novelas de aventuras, cuantas formas de ficción dan prioridad a la acción sobre la pasión, a lo excepcional sobre lo cotidiano, al viaje sobre la permanencia, a lo iniciático sobre lo costumbrista, a lo ético sobre lo psicológico, a la riqueza de la invención sobre la fidelidad de la descripción. Después de todo, muchas de nuestras clasificaciones literarias tienen más utilidad académica que pertinencia realmente significativa; como bien dijo Lope de Vega en *La Filomena*: "En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de hombres más sabios, llamaban a las novelas cuentos". Cuentos los llamaremos también aquí, aunque ni pretendamos disputar su discreción al siglo ni aspiremos a ser tomados por sabios. Es de los cuentos de lo que queremos tratar, de los cuentos que ilustran los ensueños de los niños y perfilan el vigor de los adolescentes, pero que nos acompañan también sin despertar a todo lo largo de nuestra vida.

Hemos hablado de independencia y arrojo: es decir, de salir fuera, de romper con el calorcillo adormecedor y rutinario de un hogar donde el alma se constituye pero también se esclerotiza y asfixia. Palpita en los cuentos la constante *tentación de la intemperie*. Y recordemos que "tentación" es lo que atrae y repele al mismo tiempo, lo que seduce y espanta. El protagonista del cuento suele querer salir a "correr mundo", a ver qué hay más allá de las montañas; en algunas ocasiones, quiere descubrir lo que es el miedo, presintiendo que el lugar del miedo son los confines del espacio y que todo lejano horizonte se prestigia como un halo tenuemente pavoroso; pero sabiendo también que el alma del hombre, para alcanzar la estatura

que merece, debe afrontar al menos una vez el pánico de lo remoto. El hogar no basta: si el joven aventurero no lo abandona, nunca sabrá lo que es el miedo, conocimiento indispensable para su maduración ni siquiera conocerá la nostalgia, algo que le hace aún más falta si cabe. Sin noticia del miedo ni de la nostalgia, nada podrá saber tampoco de la forma *humana* de habitar un hogar, que supone, ante todo, *haber vuelto*. El niño vive en una casa que aún no se ha ganado, en un marco de reglas y preceptos para él tan irremediables y tan poco elegidos como las mismas leyes de la naturaleza. Debe distanciarse del hogar para poder volver a él *dándose cuenta*, y sentarse junto a un fuego encendido con la brasa que él mismo haya traído de lejos, robada de algún remoto volcán. Correr mundo es correr riesgos, asumir la posibilidad de perderse, ofrecerse una ocasión de extravío. Quien no ha estado alguna vez perdido, completa y atrozmente perdido, vivirá en su casa como un mueble más y ni sospechará lo que de hazaña y conquista tiene el sosegado edificio de la cotidianidad. Pero el niño lo adivina y es por amor a la casa que un día será suya, por fe en el hombre que el destino le hará ser, por lo que cierto día abandona silenciosamente el hogar de sus padres al despuntar el alba, con un hatillo al hombro, para partir hacia el horizonte distante y el miedo aún desconocido.

La casa de los padres es el ámbito en el que todo lo posible se ha convertido ya en necesario. Cada hogar del niño es el resultado de una aventura de otro. Debe alzarse contra una rutina que para él no presenta más que el rostro apático de lo mecánico. Y es que nadie puede transformar definitivamente la vida para él y para sus descendientes, como el sueño omnipotente del héroe fundador quisiera: el sereno esplendor conseguido por el mayor esfuerzo y la más denodada audacia, el orden tramado por la astucia a

la que ningún monstruo ni catástrofe desalientan, redimen ciertamente a quien los logra pero esclavizan en la reiteración de lo idéntico a su progenie. La lección de los cuentos es que no basta sencillamente con ser *heredero*: todo legado ha de reconquistarse, ha de ser perdido para que pueda ganárselo triunfalmente de nuevo. El componente de derrota y concesión a lo irremediable que forma parte de cada triunfo sale a la luz en cuanto uno se ve inapelablemente instalado en él. "¿Por qué los cuentos habrían de animar nuestro coraje, nuestra curiosidad, nuestra esperanza, si nuestros padres hubieran triunfado y nos bastase con conservar sus conquistas e imitarlos?" —se pregunta Pierre Mabille. La exaltación de lo maravilloso exige la voluntad revolucionaria de escapar a una vida mediocre, de asegurar el poder del deseo sobre las leyes del universo. Pero, y esto es lo que caracteriza al inconsciente colectivo, la derrota paterna comporta no el remordimiento sino la solidaridad del hijo; éste se considera obligado a proseguir el esfuerzo comenzado. "Debe aumentar su conocimiento, su habilidad, para no caer en las trampas que le tienden los dioses hostiles y la naturaleza enemiga" (*Le miroir du merveilleux*, ed. Minuit, 1962, p. 54). Es la fidelidad al esfuerzo de los padres lo que lleva a la rebelión contra ellos: independizarse, sublevarse incluso, es *haber entendido* lo que de voluntad humana hay en el orden y lo que comporta de forma elegida, no simplemente sufrida o tolerada. Los cuentos nos hablan de jóvenes héroes (el protagonista suele ser casi siempre una manifestación del arquetípico *puer æternus*, el adolescente que guarda la disponibilidad curiosa y lúdica del niño junto a la vocación formadora e instituyente del padre) capaces de reinventar nuevas formas de organización del mundo o de combatir eficazmente lo que amenaza a las actuales. Y como siempre su lección es ambigua, bifronte: sólo quien

rompe con lo cotidiano merecerá tener una casa, sólo el rebelde que ante nada se doblega podrá ser un buen yerno para el rey, pero también sólo el que retorna puede decir que ha corrido mundo y sólo en el sosiego de la rutina reinventada puede digerirse provechosamente la revelación del pavor.

El niño sale a correr mundo; la mañana es nueva y fresca, el campo se estira recién lavado, el sol camina hacia su punto más alto...; a lo lejos, grandes árboles y montañas azules: el viajero cierra tras de sí la puerta de su casa y comienza la marcha. Los cuentos están tejidos con paisajes, tal como nosotros mismos —según la opinión shakespeariana— estamos hechos de la urdimbre que forma los sueños. Y es que lo fundamental de los cuentos es el *viaje* que aleja al protagonista del ámbito cerrado de las seguridades familiares y le abre a lo imprevisto, a la aventura. Todos los medios son buenos para alejarse, desde los más sencillos hasta los más extraordinarios. Caminar es bueno y tonificante, pero aún mejor calzar las botas de siete leguas que sirvieron a Pulgarcito para huir de la persecución del ogro; también pueden utilizarse los servicios de un caballo o un camello, no digamos de un elefante, aunque los dichosos niños para los que Julio Verne inventó dos años de vacaciones no desdeñaron cabalgar avestruces. ¿Volar? Pues tampoco es cosa de hacer remilgos ni a las alas de cera que la demasiado ambiciosa proximidad al sol puede derretir, ni siquiera a las garras del ave Roch que transportó a Simbad, cuanto menos a los globos, las cometas, el palo de una escoba mágica, la alfombra voladora, el caballo Pegaso en el que llegó Perseo para salvar a Andrómeda..., o las ultrasofisticadas naves interplanetarias de los hermosos relatos de la ciencia ficción de hoy. Y en cuanto a la navegación, los medios no son menos diversos, pues todo lo que flota puede cumplir

como barco, sea la cáscara de nuez de la princesa diminuta, la nave de papel del valiente soldadito de plomo o el ataúd merced al cual salvó Ismael su vida tras el hundimiento del *Pequod* por la cólera de Moby Dick..., sin contar que tampoco es mal procedimiento cruzar los mares a lomos de un complaciente delfín o asido a la concha de una tortuga gigante. Incluso la simple caída es una posibilidad de transporte aceptable, como comprobó por sí misma Alicia al precipitarse por la madriguera que la llevó al País de las Maravillas, o esos personajes de las *Mil y una noches* que pisan donde no deben o se apoyan en falso y van a dar a la gruta del tesoro, quizá guardado por un genio (también al Mowgli de Kipling le ocurrió algo semejante, pues se hundió por descuido en una caverna llena de pasmosas riquezas custodiadas por una gran cobra blanca). De lo que se trata es de llegar lejos, de alcanzar cuanto antes la plenitud antidoméstica del paisaje en libertad: da lo mismo que sea la naturaleza relativamente próxima pero siempre enigmática que veo a lo lejos desde mi ventana o la tierra fabulosa a la que me arrastra un tornado —como en *El mago de Oz*— o mi afán exploratorio. Desde que el viaje comienza nada es como antes, todo es exótico y cualquier cosa puede ocurrir.

Los diversos elementos del paisaje que aparece en los cuentos tienen cada cual su propia significación. No se trata de un decorado neutro o "natural" en el sentido positivista y antimágico que la modernidad le ha dado a este término, el más misterioso y fantástico de todos: por el contrario, el marco en que sucede la acción del cuento forma parte de la acción misma. Los protagonistas de la narración se encuentran en relación de hostilidad o alianza con los elementos de la espontaneidad natural que les circunda y éstos, a su vez, se *comportan* de uno u otro modo respecto a ellos. No hay una relación de indiferencia en-

tre el paisaje y el joven héroe: al contrario, se trata de un vis a vis diferenciado y sumamente calificado, como corresponde a quien ha salido de su casa buscando la *distinción* y tiene que comenzar mostrando su aptitud en distinguir y aceptando ser distinguido —a veces muy peligrosamente— por las fuerzas a las que su iniciación desafía. El protagonista del cuento tiene que afrontar al *genius loci* allá por donde pase, medirse con él, vencerlo o convencerlo. Un cierto animismo de la naturaleza es esencial a la eficacia del cuento, género que decae cuando la química orgánica y la biología molecular sustituyen al vigor arcano del numen local. Si en el mundo no están en obra más que aspectos de la causalidad fisicoquímica que la ciencia moderna nos enseña, *cualquiera* puede triunfar en cualquier situación dada, siempre que posea los conocimientos precisos; pero lo que el cuento exige de su héroe son recursos de índole muy diferente, individualizadores al máximo de toda posible victoria; sólo quien *sea* de determinada manera podrá *saber* lo que hay que saber, se nos enseña. La astucia del joven héroe, las informaciones que posee y maneja (proporcionadas generalmente por mágicos aliados a los que antes ha debido ganarse) no sirven tanto para descubrir los mecanismos de funcionamiento de lo real sino para demostrar el temple y la condición de quien los utiliza. La *eficacia* que tonifica las empresas del joven héroe proviene de la virtud de éste, porque el mundo en que se desenvuelve está organizado ante todo según valores, y no de acuerdo con efectos de acción/reacción establecidos objetivamente de una vez por todas y para todos. La desmitificación del paisaje o, más exactamente, su des-animización tiene como resultado el *desánimo* de los cuentos y el auge de la sociologización y la psicologización de lo narrativo, en busca del alma y los valores desterrados de lo natural. Pero algunos narrado-

res contemporáneos y ciertos atisbos de crear valores "naturales" con base científica apuntan hacia una relativa inversión de este proceso, típico del pasado siglo: ¿acaso es pura coincidencia que el inmenso éxito popular de *The Lord of the Rings* de Tolkien, máximo exponente de cuento cuyo paisaje es plenamente animista y ético, haya coincidido con la extensión de las preocupaciones ecologistas y que hayan sido *hippies* y otros partidarios de una antiindustrial protección de la naturaleza los primeros entusiastas de la estupenda saga de los *hobbits*?

Es una tarea que supera en mucho las posibilidades de un breve artículo como éste la de intentar diseñar una fenomenología mínimamente suficiente de los principales arquetipos del paisaje de los cuentos. Cada cultura, cada latitud, valoran diferentemente los elementos paisajísticos según representen para ellas lo exótico o lo cotidiano. Respecto a la relatividad del exotismo —que es una *satisfacción* de nuestra facultad imaginativa tan legítima como cualquier otra— recuerdo una anécdota que contaba Borges; cierto japonés le relató extasiado su viaje a Persia y, como Borges le encomiara los prodigios de la patria de Firdusi y Omar Khayyam, el viajero repuso: "Sí, por fin me di cuenta de lo que es Occidente..." Del mismo modo, variará nuestra consideración mítica del mar según vivamos a su orilla o tierra adentro, y el león será para unos bestia casi fabulosa y para otros nada más que un distinguido conciudadano. Yo sólo puedo hablar de los paisajes narrativos que formaron mi subjetividad de niño europeo. En primer lugar, hay que destacar el prestigio umbroso del *Bosque*. Para los lectores (o a quienes escuchamos la narración) de las peripecias de Caperucita Roja, de Pulgarcito o de Hansel y Gretel, la palabra "bosque" es aún más misteriosa y amenazadora que la mismísima "selva". El bosque es la sede del lobo y el terreno de caza del

Ogro; en el bosque no hay caminos válidos o todos llevan a la casa de la bruja antropófaga que acecha en su centro; es un lugar de perdición y extravío, de oscuridad hostil y zarzas que detienen con sus garras la marcha del fatigado caminante: sólo cabe esperar la colaboración de algunos pequeños animales (pájaros, ardillas, conejos...) que se alíen con los niños perdidos para guiarlos hacia los lindes de la espesura o avisar a sus padres. Y más allá del bosque, que es algo así como el exotismo que el europeo tiene más a mano, el lugar aventurero más verosímil, tendríamos que mencionar esas otras maravillas menos accesibles: el *Desierto*, por el que hemos vagado con Beau Geste o con los pequeños protagonistas del relato de Sinkiewicz, el *Volcán*, por donde descendimos hacia el centro de la tierra con los personajes de Verne o de donde llegó la destrucción a la decadente Pompeya de Bulver Lytton, la *Cueva* en la que ocultan sus tesoros magos o reyes olvidados y que custodian dragones melancólicos o genios ingenuos, la *Nieve* y los *Hielos*, protagonistas absolutos de las aventuras polares y tan presentes siempre en la incomparable obra de Andersen (pensemos en la Reina de las Nieves recibiendo al pequeño Kay en su gélido palacio), la *Isla*, que acogió la saga de Robinson y sus émulos, las *Montañas*, los *Pantanos*... Y, sobre todo, el *Mar*. El mar de Ulises y el de Long John Silver, el mar de la sirenita y el de Moby Dick, el mar de Simbad y el de los capitanes intrépidos de Kipling, el mar que une y separa, permanente promesa de aventuras remotas o aventura en sí mismo, la mayor de todas, paisaje privilegiado de la peripecia narrativa ya en su superficie tormentosa o ya en sus profundidades, a las que el Gran rey Alejandro —llamado *Iskander* por los indostanos a quienes conquistó— descendió el primero en una campana hermética de cristal...

Por los cuentos y con los cuentos viaja nuestra alma, y también se arriesga, se compromete, se regenera. El niño o el adolescente que se entregan al embrujo de la narración están desafiando en su ánimo lo inexorable y abriéndose a las promesas de lo posible. De ese insustituible aprendizaje del valor y la generosidad por vía fantástica depende en buena medida el posterior temple de su espíritu, la opción que determinará sus vidas hacia la servidumbre resignada o hacia la enérgica libertad.

CLARICE LISPECTOR

LA EXPLICACIÓN QUE NO EXPLICA*

Las tres experiencias

Hay tres cosas para las que nací y por las que doy mi vida. Nací para amar a los otros, nací para escribir y nací para criar a mis hijos. El "amar a los otros" es tan vasto que incluye hasta el perdón para mí misma, con lo que sobra. Las tres cosas son tan importantes que mi vida es corta para tanto. Tengo que apurarme, el tiempo urge. No puedo perder un minuto del tiempo que hace mi vida. Amar a los otros es la única salvación individual que conozco: nadie estará perdido si da amor y a veces recibe amor a cambio.

Y nací para escribir. La palabra es mi dominio sobre el mundo. Tuve desde la infancia varias vocaciones que

* Lispector, Clarice: "A explicação que não explica" en *A descoberta do mundo*. Revisão de Sania Regina Cardoso, Astrogildo Esteves Filho e Ademilson Courtinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Traducción tomada de *Cómo se escribe un cuento*. Selección, prólogo e introducciones de Leopoldo Brizuela. Buenos Aires, El Ateneo, 1993, pp. 249-260. Traducción de Teresa Arijón.

me llamaban ardientemente. Una de las vocaciones era escribir. Y no sé por qué fue ésta la que seguí. Tal vez porque para las otras vocaciones necesitaría un largo aprendizaje, mientras que para escribir el aprendizaje es la propia vida viviéndose en nosotros y alrededor nuestro. Es que no sé estudiar. Y, para escribir, el único estudio es justamente escribir. Me adiestré desde los siete años para tener un día la lengua en mi poder. Y no obstante, cada vez que voy a escribir es como si fuera la primera vez. Cada libro mío es un estreno penoso y feliz. Esa capacidad de renovarme toda a medida que el tiempo pasa es lo que yo llamo vivir y escribir [...]

El primer libro de cada una de mis vidas

Me preguntaron una vez cuál fue el primer libro de mi vida. Prefiero hablar del primer libro de cada una de mis vidas. Busco en la memoria y tengo en las manos la sensación casi física de sostener aquella preciosura: un libro finito que contaba la historia del Patito Feo y la de la lámpara de Aladino. Yo leía y releía las dos historias, los niños no tienen eso de leer sólo una vez: los niños aprenden casi de memoria y, aún sabiendo de memoria, releen con mucho de la excitación de la primera vez. La historia del patito que era feo en medio de los otros lindos, pero cuando creció se reveló el misterio: no era un pato sino un bello cisne. Esa historia me hizo meditar mucho, y me identifiqué con el sufrimiento del patito feo; ¿quién sabe si yo no era un cisne?

En cuanto a Aladino, soltaba mi imaginación hacia las distancias de lo imposible a las que era proclive: en aquella época lo imposible estaba a mi alcance. La idea del genio que decía: pídeme lo que quieras, soy tu siervo —eso me hacía caer en el delirio. Quieta en mi rincón, pensaba si algún genio me diría: "Pídeme lo que quieras". Pero desde

entonces se revelaba que soy de aquellos que tienen que utilizar los propios recursos para obtener lo que desean, cuando lo logran.

Tuve varias vidas. En otra de mis vidas, mi libro sagrado me fue prestado porque era carísimo: *Travesuras de Naricita*. Ya conté el sacrificio de humillaciones y perseverancias por el que pasé, pues, estando preparada ya para leer a Monteiro Lobato, el grueso libro pertenecía a una niña cuyo padre tenía una librería. La nena gorda y muy pecosa se vengó volviéndose sádica y, al descubrir cuánto me significaría leer ese libro, hizo el juego de "ven mañana a casa que te lo presto". Cuando yo iba, con el corazón literalmente saltando de alegría, ella me decía: "Hoy no te lo puedo prestar, ven mañana". Después de cerca de un mes de ven mañana, que yo, altiva como era, recibía con humildad para que la nena no me cortara de una vez por todas la esperanza, la madre de aquel primer monstruito de mi vida comprendió lo que pasaba y, un poco horrorizada de su propia hija, le ordenó que en ese mismo momento me prestara el libro. No lo leí de un tirón: lo leí de a poco, algunas páginas por vez para no gastarlo. Creo que fue el libro que me dio más alegría en esa vida.

En otra vida que tuve, era socia de una biblioteca popular circulante. Sin guía, elegía los libros por el título. Y he aquí que un día elegí un libro llamado *El lobo estepario*, de Hermann Hesse. El título me gustó, pensé que se trataba de un libro de aventuras del tipo Jack London. El libro, que leí cada vez más deslumbrada, era de aventuras, sí, pero de otras aventuras. Y yo, que ya escribía cuentos cortos, de los 13 a los 14 años fui germinada por Hermann Hesse y empecé a escribir un cuento largo imitándolo: el viaje interior me fascinaba. Había entrado en contacto con la gran literatura.

En otra vida que tuve, a los 15 años, con el primer dinero ganado con mi trabajo, entré altiva porque tenía dinero en una librería que me pareció el mundo donde me gustaría vivir. Hojeé casi todos los libros de los estantes, leía algunos renglones y pasaba a otro. Y de repente uno de los libros que abrí contenía frases tan diferentes que me quedé leyendo, presa, allí mismo. Emocionada, pensaba: ¡pero este libro soy yo! Y, conteniendo un estremecimiento de profunda emoción, lo compré. Sólo después supe que la autora no era anónima, y que, por el contrario, se la consideraba una de los mejores escritoras de su época: Katherine Mansfield.

Misterio

Cuando empecé a escribir ¿qué deseaba lograr? Quería escribir algo que fuera tranquilo y sin modas, algo como el recuerdo de un monumento alto que parece más alto porque es recuerdo. Pero quería, de paso, haber tocado realmente el monumento. Sinceramente, no sé lo que simbolizaba para mí la palabra *monumento*. Y terminé escribiendo cosas completamente diferentes.

Había una vez

Respondí que lo que realmente me gustaría era poder finalmente escribir un día un cuento que comenzara así: "había una vez..." ¿Para chicos?, preguntaron. No, para adultos, respondí, ya distraída, ocupada en recordar mis primeros cuentos, escritos a los siete años, todos iniciados con "había una vez"; los mandaba a la página infantil de los jueves del diario de Recife, y ninguno, pero ninguno, fue publicado jamás. Y era fácil ver por qué; ninguno contaba realmente un cuento con los hechos necesarios para un cuento. Yo leía los que publicaban ellos, y todos relataban un acontecimiento. Pero si ellos eran tercos, yo también.

Pero desde entonces yo había cambiado tanto, quién sabe si ahora estaba preparada para el verdadero "había una vez". Me pregunté, en seguida: ¿y por qué no comienzo?, ¿ahora mismo? Sería sencillo, sentí.

Y comencé. Al escribir la primera frase, vi inmediatamente que aún me resultaba imposible. Había escrito:

"Había una vez un pájaro, Dios mío."

La experiencia mayor

Antes yo había querido ser los otros para conocer lo que no era yo. Entendí entonces que yo ya había sido los otros y eso era fácil. Mi experiencia mayor sería la de ser la médula de los otros: y la médula de los otros era yo.

Aproximación gradual

Si tuviera que dar un título a mi vida, sería éste: En busca de la propia cosa.

El uso del intelecto

Tal vez ése haya sido mi mayor esfuerzo de vida: para comprender mi no-inteligencia, mi sentimiento, fui obligada a volverme inteligente. (Se usa la inteligencia para entender la no-inteligencia. Sólo que después el instrumento —el intelecto— por vicio de juego se sigue usando; y no podemos tomar las cosas con las manos limpias, directamente de la fuente.)

Declaración de amor

Ésta es una confesión de amor: amo la lengua portuguesa. No es fácil. No es maleable. Y, como no fue profundamente trabajada por el pensamiento, su tendencia es la de no tener sutilezas y reaccionar a veces con un verda-

dero puntapié contra los que temerariamente osan transformarla en una lengua de sentimiento y de alerta. Y de amor. La lengua portuguesa es un verdadero desafío para quien escribe. Sobre todo para quien escribe sacando de las cosas y de las personas la primera capa de superficialidad.

A veces reacciona frente a un pensamiento más complicado. A veces se asusta con lo imprevisible de una frase. Me gusta manejarla —como me gustaba estar montada en un caballo y guiarlo con las riendas, a veces lentamente, a veces al galope.

Yo querría que la lengua portuguesa llegase al máximo en mis manos. Y todos los que escriben tienen ese deseo. Un Camoens y otros como él no bastaron para darnos una herencia de lengua ya hecha para siempre. Todos los que escribimos estamos haciendo del *túmulo del pensamiento* alguna cosa que le dé vida.

Esas dificultades, nosotros las tenemos. Pero no hablé del encantamiento de lidiar con una lengua que no fue profundizada. Lo que recibí de herencia no me basta.

Si yo fuera muda, y tampoco pudiera escribir, y me preguntaran a qué lengua querría pertenecer, diría: a la inglesa, que es precisa y bella. Pero como no nací muda y pude escribir, se volvió absolutamente claro para mí que lo yo quería era escribir en portugués. Y hasta querría no haber aprendido otras lenguas: sólo para que mi abordaje del portugués fuera virgen y límpido.

Escribir

Dije una vez que escribir es una maldición. No me acuerdo exactamente por qué lo dije, y con sinceridad. Hoy repito: es una maldición, pero una maldición que salva.

No me estoy refiriendo a escribir para los diarios. Sino a escribir aquello que eventualmente se puede transfor-

mar en un cuento o en una novela. Es una maldición porque obliga y arrastra como un vicio penoso del cual es casi imposible librarse, pues nada lo sustituye. Y es una salvación.

Salva el alma presa, salva a la persona que se siente inútil, salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba. Escribir es buscar entender, es buscar reproducir lo irreproducible, y sentir hasta las últimas consecuencias el sentimiento que permanecería apenas vago y sofocante. Escribir es también bendecir una vida que no fue bendecida.

Qué pena que sólo sé escribir cuando la "cosa" viene espontáneamente. Así quedo a merced del tiempo. Y, entre un escribir verdadero y otro, pueden pasar años.

Me acuerdo ahora con *saudade* del dolor de escribir libros.

Sobre la escritura

A veces tengo la impresión de que escribo por simple curiosidad intensa. Es que, al escribir, me doy las sorpresas más inesperadas. Es en el momento de escribir cuando muchas veces soy consciente de cosas, de las cuales, siendo inconsciente, antes yo no sabía que sabía.

Forma y contenido

Se habla de la dificultad entre la forma y el contenido, en materia de escribir, hasta se llega a decir: el contenido es bueno pero la forma no, etc. Pero, por Dios, el problema no es el que el contenido está de un lado y la forma del otro. Así sería fácil: sería como relatar a través de una forma lo que ya existía libre, el contenido. Pero la lucha entre la forma y el contenido está en el pensamiento mismo: el contenido lucha por formarse. Para decir la verdad, es imposible un contenido sin su forma. La intuición es la

honda reflexión inconsciente que prescinde de forma mientras ella misma, antes de subir a la superficie, se trabaja. Me parece que la forma aparece cuando el ser todo está con un contenido maduro, ya que se quiere dividir el pensar o el escribir en dos fases. La dificultad de forma está en el mismo constituirse del contenido, en el propio pensar o sentir, que no sabrían existir sin su forma adecuada y a veces única.

Las apariencias engañan

Y mi apariencia me engaña.

Dos modos

Como si yo buscara no aprovechar la vida inmediata, pero sí la más profunda, lo que me da dos modos de ser: en vida, observo mucho, soy activa en las observaciones, tengo sentido del ridículo, del buen humor, de la ironía, y tomo partido. Escribiendo, tengo observaciones por así decir *pasivas*, tan interiores que se *escriben* al mismo tiempo que son sentidas, casi sin lo que se denomina proceso. Por eso al escribir no elijo, no puedo multiplicarme en mil, me siento fatal a pesar mío.

Entendimiento

Todas las visitaciones que tuve en la vida, llegaron, se sentaron y no dijeron nada.

Crítica liviana

En el libro de Pelé las cosas van sucediendo, y después sucediendo, y después sucediendo. Es diferente del tuyo, porque tú solamente inventas. El tuyo es más difícil de hacer, pero el de él es mejor.

Prescindir de lo atrayente

Sería más atrayente si yo lo hiciera más atrayente. Usando, por ejemplo, algunas de las cosas que enmarcan una vida o una cosa o historia de amor o un personaje. Es perfectamente lícito hacerlo atrayente, sólo que existe el peligro de que un cuadro se vuelva cuadro porque el marco lo hizo cuadro. Para leer, es claro, prefiero lo atrayente, me cansa menos, me arrastra más, me delimita y me circunda. Para escribir, sin embargo, tengo que prescindir. La experiencia vale la pena, aunque tan sólo sea para quien la escribió.

Abstracto es lo figurativo

Tanto en pintura como en música y literatura, tantas veces lo que llaman abstracto me parece apenas lo figurativo de una realidad más delicada y más difícil, menos visible al ojo desnudo.

Una puerta abstracta

Desde cierto punto de vista, considero hacer cosas abstractas como lo menos literario. Ciertas páginas, vacías de acontecimientos, me dan la sensación de estar tocando la cosa misma, y es la sinceridad más grande. Es como si se esculpiera —¿cuál es la escultura más auténtica del cuerpo?, el cuerpo, la forma misma del cuerpo— y no la expresión "dada" al cuerpo. Una Venus desnuda, de pie, "inexpresiva", es mucho más que la idea literaria de Venus. Estoy llamando "idea literaria" de Venus a una idea, por ejemplo, que tuviera en el rostro una sonrisa de Venus, una mirada de Venus, como un rótulo. La Venus de Milo: es una mujer abstracta. (Si dibujo en un papel, minuciosamente, una puerta, y no le agrego nada mío, estaré dibujando muy objetivamente una puerta abstracta.)

Cómo se llama

Si recibo un regalo dado con cariño por una persona que no me gusta, ¿cómo se llama lo que siento? Una persona de quien no se gusta más y que no gusta más de uno, ¿cómo se llama esa pena y ese rencor? Estar ocupada, y de repente detenerse por haber sido invadida por una desocupación beata, milagrosa, sonriente e idiota, ¿cómo se llama lo que se sintió? La única manera de llamar es preguntar: ¿cómo se llama? Hasta hoy solamente conseguí nombrar con la propia pregunta. ¿Cuál es el nombre?, y éste es el nombre.

Escribir, humildad, técnica

Esa incapacidad de alcanzar, de comprender, es lo que hace que yo, por instinto de... ¿de qué?, busque un modo de hablar que me lleve más rápido al entendimiento. Ese modo, ese "estilo"(!), ya fue llamado varias cosas, pero no lo que realmente y tan sólo es: una búsqueda humilde. Nunca tuve un problema de expresión, mi problema es mucho más grave: es el de la concepción. Cuando hablo de "humildad", me refiero a la humildad en el sentido cristiano (como ideal que se puede alcanzar o no); me refiero a la humildad que viene de la plena conciencia de ser realmente incapaz. Y me refiero a la humildad como técnica. Virgen María, hasta yo misma me asusté con mi falta de pudor; pero es que no es falta. La humildad como técnica es lo siguiente: sólo cuando uno se aproxima a la cosa con humildad, ella no escapa totalmente. El orgullo no es pecado, por lo menos no es grave: el orgullo es cosa infantil en la que se cae como se cae en la glotonería. Sólo que el orgullo tiene la enorme desventaja de ser un grave error, con todo el atraso que el error da a la vida: hace perder mucho tiempo.

Escribir las entrelíneas

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como carnada: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra —la entrelínea— muerde la carnada, algo se escribió. Una vez que se pescó la entrelínea, se podría arrojar fuera la palabra con alivio. Pero ahí cesa la analogía: la no-palabra, al morder la carnada, la incorporó. Lo que salva entonces es escribir *distraídamente*.

La pesca milagrosa

Entonces escribir es el modo de quien tiene la palabra como carnada: la palabra pescando lo que no es palabra. Cuando esa no-palabra muerde la carnada, alguna cosa se escribió. Una vez que se pescó la entrelínea, con alivio se puede echar afuera la palabra. Pero ahí cesa la analogía: la no-palabra, al morder la carnada, la incorporó. Lo que salva entonces es leer, "distraídamente".

Pues ya que se ha de escribir

Pues ya que se ha de escribir, que al menos no se aplasten con palabras las entrelíneas.

Aventura

Mis intuiciones se vuelven más claras al esforzarme en trasponerlas en palabras. Es en este sentido, pues, que escribir me resulta una necesidad. Por un lado, porque escribir es una manera de no mentir el sentimiento (la transfiguración involuntaria de la imaginación es tan sólo un modo de llegar); por el otro, escribo por incapacidad de entender, a no ser a través del proceso de escribir. Si adopto un aire hermético, es que no sólo lo principal es no mentir el sentimiento, sino porque tengo incapacidad de trasponerlo de un modo claro sin que lo mienta: mentir el pensa-

miento sería perder la única alegría de escribir. Así, tantas veces adopto un aire involuntariamente hermético, lo que me parece bien aburrido en los demás. Después de escrita la cosa, ¿podría fríamente hacerla más clara? Pero es que soy obstinada. Y por otro lado, respeto una cierta claridad peculiar del misterio natural, no sustituible por ninguna otra claridad. Y también porque creo que la cosa se aclara sola con el tiempo; así como en un vaso de agua, una vez depositado en el fondo cualquier cosa que sea, el agua se vuelve clara. Si el agua jamás se vuelve limpia, peor para mí. Acepto el riesgo. Acepté riesgos mucho mayores, como todo el mundo que vive. Y si acepto el riesgo, no es por libertad arbitraria o inconsciencia o arrogancia; cada día que despierto, incluso por costumbre, acepto el riesgo. Siempre tuve un profundo sentido de aventura, y la palabra *profundo* está ahí queriendo decir inherente. Este sentido de aventura es el que me da lo que tengo de aproximación más imparcial y real con relación a vivir y, sin quererlo, a escribir.

La peligrosa aventura de escribir

"Mis intuiciones se vuelven más claras al esforzarme en trasponerlas en palabras." Eso escribí una vez. Pero es un error, porque, al escribir, encolada y pegada, está la intuición. Es peligroso porque nunca se sabe lo que vendrá, si se es sincero. Puede venir el aviso de una destrucción, de una autodestrucción por medio de las palabras. Pueden venir recuerdos que jamás querríamos ver en la superficie. El clima se puede volver apocalíptico. El corazón tiene que estar puro para que venga la intuición. ¿Y cuándo, Dios mío, se puede decir que el corazón está puro? Porque es difícil comprobar la pureza: a veces en el amor ilícito está toda la pureza del cuerpo y del alma, no bendecido por un padre, sino bendecido por el propio amor. Y

todo eso se puede llegar a ver; y haber visto es irrevocable. No se juega con la intuición, no se juega con la escritura: la caza puede herir de muerte al cazador.

Sumisión al proceso

El proceso de escribir está hecho de errores —la mayoría esenciales—, de coraje y pereza, desesperación y esperanza, de vegetativa atención, de sentimiento constante (no pensamiento) que no conduce a nada, no conduce a nada, y de repente aquello que se pensó que era "nada" era el verdadero contacto temible con la tesitura de vivir; y ese instante de reconocimiento, ese zambullir anónimo en la tesitura anónima, ese instante de reconocimiento (igual que una revelación) necesita ser recibido con la mayor inocencia, con la inocencia con que está hecho. ¿El proceso de escribir es difícil?, pero es como llamar difícil al modo extremadamente prolijo y natural con que es hecha una flor. (¡Mamá, me dijo el chico, el mar está lindo, verde y con azul, y con olas!, ¡todo él está naturizado!, ¡todo él sin haberlo hecho nadie!) La enorme impaciencia al trabajar (quedarse parado junto a la planta para verla crecer y no se ve nada) no está en relación con la cosa propiamente dicha, sino con la paciencia monstruosa que se tiene (la planta crece de noche). Como si se dijera: "no soporto un minuto más ser tan paciente", "la paciencia del relojero me irrita", etc. Lo que más me impacienta es la paciencia vengativa, buey sirviendo al arado.

No soltar los caballos

Como en todo, también al escribir tengo una especie de temor de ir demasiado lejos. ¿Qué será eso? ¿Por qué? Me detengo, como si retuviera las riendas de un caballo que pudiera galopar y llevarme Dios sabe dónde. Me reservo. ¿Por qué y para qué? ¿Para qué cosa estoy economi-

zándome? Ya tuve clara conciencia de eso cuando una vez escribí: "es necesario no tener miedo de crear". ¿Por qué el miedo? ¿Miedo de conocer los límites de mi capacidad? ¿O miedo del aprendiz de hechicero, que no sabía cómo detenerse? Quién sabe, así como una mujer que se reserva intacta para entregarse un día al amor, así tal vez yo quiera morir toda entera para que Dios me tenga toda.

Escribir, prolongar el tiempo

No puedo escribir mientras estoy ansiosa o espero soluciones, porque en tales periodos hago todo lo posible para que las horas pasen; y escribir es prolongar el tiempo, es dividirlo en partículas de segundos, dando a cada una de ellas una vida insustituible.

Escribiendo

Ya no recuerdo dónde fue el comienzo; fue, por así decirlo, escrito todo al mismo tiempo. Todo estaba allí, o debía estarlo, como en el espacio temporal de un plano abierto, en las teclas simultáneas del piano. Escribí buscando con mucha atención lo que se estaba organizando en mí y que sólo después de la quinta paciente copia empecé a advertir. Mi temor era que por impaciencia hacia la lentitud que tengo en comprenderme, estuviera apresurando antes de tiempo un sentido. Tenía la impresión de que, si me concediese más tiempo, la historia diría sin convulsión lo que necesitaba decir. Cada vez más, todo me parece una cuestión de paciencia, de amor creando paciencia, de paciencia creando amor. Él se levantó, todo al mismo tiempo, emergiendo más aquí que allí.

Esta paciencia tuve, y con ella aprendía: la de soportar, sin ninguna promesa, la incomodidad del desorden. Pero también es cierto que el orden molesta. Como siem-

pre, la dificultad más grande es la espera. (Estoy sintiéndome mal, le diría la mujer al médico. Es que usted va a tener un hijo. Y yo que pensaba que me estaba muriendo, respondería la mujer.) El alma deformada, creciendo, cobrando volumen, si al menos saber aquello que se espera. A veces, a lo que nace muerto, se sabe que se lo esperaba. Además de la espera difícil, la paciencia de recomponer paulatinamente la visión que fue instantánea. Y como si eso no bastara, desgraciadamente no sé "redactar", no consigo "relatar una idea", no sé "vestir una idea con palabras". Lo que sale a la superficie ya viene con o a través de palabras, o no existe. Al escribirlo, nuevamente la certeza, sólo paradoja en apariencia: lo que estorba al escribir es tener que usar palabras. Es incómodo. Si pudiera escribir por intermedio del dibujo en la madera o de acariciar la cabeza de un niño o de pasear por el campo, jamás habría entrado por el camino de la palabra. Haría lo que hace tanta gente que no escribe, y exactamente con la misma alegría y el mismo tormento de quien escribe, y con las mismas profundas decepciones inconsolables: no usaría palabras. Lo que puede llegar a ser mi solución. Si así fuera, bienvenida.

La explicación que no explica

No me resulta fácil acordarme de cómo y por qué escribí un cuento o una novela. Después que se despegan de mí, tampoco yo los reconozco. No se trata de "trance", pero la concentración al escribir parece borrar la conciencia de lo que no haya sido el hecho de escribir propiamente dicho. Con todo, puedo intentar reconstituir alguna cosa, si es que importa, y si responde a lo que se me preguntó.

Lo que recuerdo del cuento "Feliz cumpleaños", por ejemplo, es la impresión de una fiesta que no fue diferente de otras fiestas de cumpleaños; pero aquél era un día

pesado de verano, y hasta creo que no puse la idea de verano en el cuento. Tuve una "impresión", de la que resultaron algunas líneas imprecisas, anotadas tan sólo por el gusto y la necesidad de profundizar lo que se siente. Años después, al encontrarme con esas líneas, nació la historia entera, con la rapidez de quien estuviera transcribiendo una escena ya vista, y, sin embargo, nada de lo que escribí sucedió en aquella o en otra fiesta. Mucho tiempo después, un amigo me preguntó de quién era aquella abuela. Respondí que era la abuela de los demás. Dos días después la verdadera respuesta me vino espontánea, y con sorpresa descubrí que la abuela era justamente la mía, y de ella yo sólo había conocido, siendo chica, un retrato, nada más.

"Misterio en San Cristóbal" es un misterio para mí; fui escribiéndolo tranquilamente, como quien desenrolla un ovillo de hilo. No encontré la menor dificultad. Creo que la ausencia de dificultad vino de la propia concepción del cuento: su atmósfera tal vez necesitara de esa actitud mía de apartamiento, de cierta no-participación. La falta de dificultad es capaz de haber sido técnica interna, manera de abordar, delicadeza, distracción fingida.

De "Devaneo y embriaguez de una muchachita" sé que me divertí tanto que fue un placer escribirlo. Mientras duró el trabajo, estaba siempre de un buen humor distinto al de todos los días, y, aunque los demás no llegaran a notarlo, yo hablaba a la manera portuguesa, haciendo, según me parece, una experiencia de lenguaje. Fue excelente escribir sobre la portuguesa.

De "Lazos de familia" no grabé nada.

Del cuento "Amor" recuerdo dos cosas: una —al escribir—, la intensidad con la que inesperadamente caí con el personaje dentro de un jardín botánico no calculado, y de donde casi no conseguimos salir, de tan enredadas en las

lianas, y medio hipnotizadas, hasta el punto de tener que hacer a mi personaje llamar al guardián para abrir los portones ya cerrados, pues si no, habríamos pasado a vivir ahí mismo hasta hoy. La segunda cosa que recuerdo es un amigo leyendo la historia mecanografiada para criticarla, y yo, al oírla en una voz humana y familiar, teniendo de pronto la impresión de que sólo en aquel instante la historia nacía; y nacía ya hecha, como nace el niño. Este momento fue el mejor de todos: el cuento me fue dado allí, y lo recibí, o allí lo di y él fue recibido, o las dos cosas, que son una sola.

De "La cena" nada sé.

"Una gallina" fue escrito en cerca de media hora. Me habían encargado una crónica; yo lo estaba intentando sin intentarlo propiamente, y terminé no entregándola; hasta que un día noté que aquella era una historia enteramente redonda, y sentí con qué amor la había escrito. Vi también que había escrito un cuento y que allí estaba la simpatía que siempre había sentido por los animales, una de las formas accesibles de gente.

"Comienzos de una fortuna" fue escrito más para ver en qué daría intentar una técnica tan leve que apenas se entremezclase con la historia. Fue construido medio en frío, y yo tan sólo guiada por la curiosidad. Es más un ejercicio de escalas.

"Preciosidad" es un tanto irritante, terminé antipatizando con la muchacha, y después pidiéndole disculpas por antipatizar, y en la hora de pedir disculpas teniendo ganas de no pedirlas. Terminé arreglando su vida más por descargo de conciencia y por responsabilidad de autora que por amor. Escribir así no vale la pena: envuelve de un modo equivocado, acaba con la paciencia. Tengo la impresión de que, aunque pudiera hacer de ese cuento un buen cuento, intrínsecamente no lo sería.

"Imitación de la rosa" usó varios padres y madres para nacer. Existió el choque inicial de la noticia de alguien que se había enfermado, sin yo entender por qué. Hubo ese mismo día rosas que me mandaron, y que repartí con una amiga. Hubo esa constante en la vida de todos, que es la rosa como flor. Y hubo todo lo otro que no sé, y que es el caldo de cultivo de cualquier historia. "Imitación" me dio la oportunidad de usar un tono monótono que me satisface mucho: la repetición me resulta agradable, y la repetición sucediendo en el mismo lugar termina cavando poco a poco; la cantinela pesada alguna cosa dice.

"El crimen del profesor de matemáticas" se llamaba antes "El crimen", y fue publicado. Años después entendí que el cuento simplemente no había sido escrito. Entonces lo escribí. Sin embargo, permanece la impresión de que sigue no escrito. Todavía no entiendo al profesor de matemáticas, aun cuando sepa que él es lo que yo dije.

"La mujer más pequeña del mundo" me recuerda un domingo de primavera en Washington, un niño durmiéndose en los brazos en mitad de un paseo, los primeros calores de mayo, mientras la mujer más pequeña del mundo (una noticia leída en el diario) intensificaba todo eso en un lugar que me parece el origen del mundo: África. Creo que también este cuento viene de mi amor por los animales; me parece que siento a los animales como una de las cosas todavía muy próximas a Dios, material que no se inventó a sí mismo, cosa aún caliente del propio nacimiento; y, sin embargo, cosa poniéndose ya inmediatamente de pie, y ya viviendo del todo, y en cada minuto viviendo de una vez, nunca tan sólo poco a poco, no economizándose nunca, no gastándose nunca.

"El búfalo" me recuerda muy vagamente un rostro que vi en una mujer o en varias, o en hombres; y una de las

mil visitas que hice a jardines zoológicos. En ésa, un tigre me miró. Yo lo miré, él sostuvo la mirada, yo no, y me volví hasta hoy. El cuento nada tiene que ver con todo eso, fue escrito y dejado a un lado. Un día lo releí y sentí un impacto de malestar y horror.

Recordar lo que no existió

Tantas veces escribir es recordar lo que nunca existió. ¿Cómo lograré saber lo que ni siquiera sé? Así: como si recordara. Con un esfuerzo de *memoria*, como si yo nunca hubiera nacido. Nunca nací, nunca viví: pero recuerdo, y éste es un recuerdo en carne viva.

Un escalón arriba

Hasta ahora no sabía que se puede no escribir. Gradualmente, gradualmente, hasta que, de pronto, llega el descubrimiento. Muy tímido. Quién sabe, también yo podría no escribir.

Qué infinitamente más ambicioso es. Es casi inalcanzable.

Crítica pesada

Voy a hacer un cuento imitándote. Y va a ser también a máquina: chica mendiga.

Era una cosa. Quieta, bonita, sola. Acorralada en aquel rincón, sin más ni menos. Pedía dinero con intimidez. Sólo le quedaba eso: medio bizcocho y un retrato de su madre, que había muerto hacía tres días.

Al linotipista

Disculpe que me esté equivocando tanto a máquina. Primero es porque se me quemó la mano derecha. Segundo, no sé por qué.

Ahora un pedido: no me corrija. La puntuación es la respiración de la frase, y mi frase respira así. Y si usted me encuentra exquisita, respete eso también. Hasta yo fui obligada a respetarme.

Escribir es una maldición.

JESÚS GARDEA

LA PALABRA ES EL CUENTO*

La verdad, a mí se me hace cuesta arriba hablarles a ustedes de la teoría del cuento, hacer una teoría de él. Por dos razones: la primera, por carecer casi de toda información al respecto —quiero decir que, en teoría del cuento, como en otras tantas, estoy punto menos que en ayunas—; y la segunda es, digamos, de orden físico, porque al asumir, aquí y ahora, ahorita, este papel de teórico, me siento cristiano en parrilla. Y quizá alguno entre ustedes, en cuanto he comenzado a hablar, ha comenzado ya a tostarme.

Bien, voy a agarrar el toro por los cuernos, aunque, claro, en realidad es lo que a mí se me antoja toro y que al resto de mis compañeros escritores, estoy seguro de ello, les parecerá apenas trompo en la uña. Me acercaré, pues, a mi propio quehacer, a mi escritura de eso que llamo

*Gardea, Jesús: "La palabra es el cuento", en Varios autores: *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pp. 39-43.

cuento, no sé bien por qué, y que los otros —los lectores y los críticos— también llaman así. Acuerdo feliz.

Darle nombre a las cosas nos ayuda a batallarlas. Y eso que hemos convenido todos en llamar cuento es, para mí, de las más batallosas que hay. ¿Por qué? Antes de ahora no me había preocupado ni poco ni mucho de contestar esta pregunta. Me bastaba con tener abierta la posibilidad de entablar la pelea. De contar, otra vez, pero en diferentes condiciones de guerra, el mismo cuento de siempre. Pero, al invitarme a venir aquí me echaron del limbo. Y me obligaron, entonces, a dar cuenta de la teoría del cuento. A mirarlo de lejos, con ojos de vil pájaro, de águila o de gallina... vayan ustedes a saber de qué.

Pido a ustedes licencia, como dice el corrido, para empezar, pues, a inventar.

A modo de primera mirada, de comienzos de invención, va la tesis de que el cuento soy yo. Y como soy el cuento, la primera cosa que desde mi alejamiento veo no es a él, al cuento, sino a su encarnadura, mi cuerpo, sentadito a la máquina de escribir. Todo es cuestión nomás de empezar, parece. Puesto que yo soy el cuento, también, de alguna manera, debo tenerlo en mí y mi trabajo sólo consistirá en transcarnarlo o, si quieren ustedes, en transferirlo a su nueva encarnadura, que será la hoja de papel en la máquina.

Sabemos que hay cuentistas que de un jalón escriben su cuento. Se lo sacan de la manga como a un conejo, además cogido por las orejas, vale apuntar, por la mera idea. Estos escritores no se andan por las ramas, por las patas o la cola del animal. Todo esto me digo cuando veo que la escritura no se me da, que ni una brizna de mundo mentiroso salta al mundo real. Me siento paralizado, vacío como una mañana sin sol. Así, resulta que, a pesar de mi pretensión de que yo soy el cuento, a la hora de la hora yo

no tengo cuento, nada, pero nada que contar. ¿Entonces? Entonces, respondo, la tesis de que yo soy el cuento y de que lo tengo, como se tiene un pájaro en mano, es falsa y que yo no debí haber pedido licencia para empezar por allí. Es falsa, está claro, porque si yo no tengo cuento que contar, como a veces me gusta creerlo, menos, mucho menos seré su encarnadura: yo soy el vacío y el reflejo de la hoja en blanco en mis ojos, nada más. Buena o mala esta conclusión, lo cierto es que yo no puedo estacionarme en ella, resignarme a vivir en paz.

Y vuelvo a lo del conejo.

Como dije, hay quien puede sacárselo, más o menos tranquilamente, de la manga; sacar el conejo de una vez por todas, aunque después haya necesidad, quizá, de darle su manita de gato o de pasarle, sin llegar a matarlo, su garrita de tigre. Y vamos manita a garra, según sea nuestro talento crítico. Pero esto es harina de otro costal. Frente a la máquina y viendo la flacura de mi manga, la pregunta que me hago es, ¿de dónde demonios me voy a sacar yo el conejo que necesito si es que pretendo seguir siendo escritor de cuentos? Busco, como escolar que no estudió para el examen, la respuesta en el aire. Y después de pedirle peras a él, inútilmente, vuelvo mis ojos esperanzados a la hoja desnuda, sin ninguna gracia, sin señales ni de Dios ni del diablo. (Color de hormiga, de aquellas coloradas y broncas que tanto me picaron de niño, es como está viendo y encontrando mi vocación eso de no tener cuento que contar.) En completo desamparo recurro, todavía, a otro expediente; y es el de imaginarme, a vapor, a vuelapluma interior, el principio, el que sea y como sea, de una historia: la de una tía tal vez, una señora quedadona, insufrible, igualita a la página que no cesa de humillarme desde hace un buen rato; o bien, la de un abuelo. Pero esto, casi de inmediato lo comprendo, tampoco me

ayuda: la tía y el abuelo no tienen mi sangre, no son de mi sangre, son postizos, huéspedes invitados nada más de mi cerebro, donde, por otra parte, dicho sea de paso, suelen engendrarse no los fantasmas de un escritor, sino esa pandilla de payasos que un día acaban por perderlo, y así no baila mi hija con el señor.

¿Y entonces? Otra vez entonces. Perdonen ustedes este dar vueltas y vueltas como burro de noria. No son otra cosa los que escriben: burros para el trabajo o, cuando menos, sin pretensiones, burros para la paciencia. Burros cargados de paciencia, como los hay, también, cargados de vanidad. ¿Y entonces? Entonces, debo confesarlo porque lo estoy viendo ya muy claro, son demasiados saltos estando el suelo tan parejo. Porque no necesito de vejigas para nadar, así sea la inflada del conejo. Porque a la mano tengo la solución, modo de llevar agua a mi molino parado; a la mano, pues, traste humilde, abollado, desconsiderado por todos, que me permitirá el acarreo.

Escribir es salvarse por la palabra y nada más que por la palabra, al fin de cuentas y de cuentos. De la vaciedad y de la quietud de muerte de hoja en blanco en que me encuentro, sin atinar a cómo salir, sólo la palabra, parece, entiendo ahora, podrá sacarme. Y a ella me atengo. Y a ella vuelvo. Pero, ¿y el cuento a contar? ¿Y aquello de que yo soy el cuento? ¿Y qué tiene que ver la palabra dichosa con esta tesis ya abandonada, arbitraria? Mi solución es la palabra. Ya quedé en eso. Pero ¿cuál es la solución que la palabra me ofrece en sí y por sí misma? ¿Llave nomás para abrir la puerta de la hoja intacta al diablo y que haga de las suyas y de las mías? ¿O puro pretexto para que Dios tienda su puente y vengan sus legiones a poblar las blancas soledades que tanto me acongojan? ¿O, finalmente, chispa para encender guerra entre Dios y el diablo, que me llenarán, luego, el aire de pestilente azufre y de

suaves inciensos? Indudablemente, la palabra es todas estas cosas. En estas llave, puente y chispa radica, también indudablemente, parte de la solución que ella me ofrece, pero sólo parte. Porque la palabra, y aquí asumo, con lo que luego sigue, mi siguiente tesis, teoría, invento, porque la palabra, repito, es el cuento. Tiene el cuento. Lo encierra como la cáscara al fruto. Y no hay de otra sopa. Y yo no soy, sino deseo salir sobrando, más que mero servidor de la palabra y sus mundos.

Vamos a suponer, ustedes y yo, que esto que estoy diciendo lleva camino, que no es burrada de la peor especie. Si así es, entonces lo que habrá que preguntarse sería, ¿cualquier palabra puede ser la palabra? ¿*Marimba*, por ejemplo? ¿O quizá hay palabras clave, palabras llave, que son en sí mismas también su cerradura? ¿O cuando yo digo palabra, me estoy refiriendo en general a ella, con lo que no hago, después de tanta maroma, sino venir a inventar el hilo negro, aquí, en Tuxtla? Antes hablé, hace un momento, de fruto y cáscara. Piensen ustedes en las nueces. La palabra de mi tesis es igualita a una nuez de verdad. No se trata de un fruto pintado ni, menos, de calcomanía, pegadiza a superficie del gusto de cada quien. Esta nuez, esta palabra, entre todas las nueces, entre todas las palabras. Como se dice: este pan entre todos los panes de esta mesa. Y ya respondo: sí, cualquier palabra puede ser la palabra. Marimba, por ejemplo. Y ustedes, ¿pero cómo, de qué modo darle vuelta a su cerradura? La mejor manera de cascar una nuez, y creo que estarán de acuerdo conmigo, es aquella que nos permitiría quedarnos con su corazón, completo, entre los dedos, para llevárnoslo enterito, después, a la boca. Así es como yo entiendo se debe cascar, romper, la palabra, que según mi teoría, es, contiene, al cuento, al mundo del cuento. Hablando claramente: marimba es el cuento.

Y bueno, sigamos suponiendo que eso de las nueces tiene aún sentido. ¿Cómo, pues, el escritor de cuentos cascaría su nuez, su palabra? Es lugar común, para los que transitan, con mayor o menor fortuna, talento o ganas, los andurriales de la literatura, que el arte de escribir tiene más de una pizca de irracionalidad, de instinto, es decir, que la literatura se hace también con sextos, séptimos y aun octavos sentidos, elevados todos ellos, en los casos más felices, a la enésima potencia. Pues bien, no es otro cascanueces que estos sentidos que acabo de mentar. Porque ni el oficio, ni la taza de café, ni la química, ni la memoria de los tigres que ya hemos cazado, nos servirá un comino para salir del bache que es la página en blanco. Comenzamos a escribir nuestro cuento por un acto de fe en la palabra, en "marimba". Y comenzar a cascar la palabra de cualquier otro modo que no sea el que asiento en mi tesis, diré para terminar, es, o será, mero oficio. Comercio chirle, y no con mundos, con el mundo que nos ofrece, que nos revela la palabra marimba.

EDMUNDO VALADÉS

EL CUENTO ENCUENTRA SIEMPRE SUS LECTORES*

¿Cómo empezó el mundo del cuentista Edmundo Valadés?

A mí se me despertó la vocación desde niño. Aproximadamente desde los doce años sentí esa afición, ese gusto, esa vocación por escribir y también por leer. Leí muchos cuentos, fui un devorador de cuentos, quizá por eso me apegué *tanto* a ese género. Mas en ese tiempo hacerse de una cultura literaria era difícil, porque era un mundo lleno de prohibiciones: en muchos casos, la lectura, fuera de los textos permitidos, era considerada como algo pecaminoso y el índice de autores prohibidos alcanzaba a todos. Me imagino que en ese tiempo, así como yo, otros niños y adolescentes que querían a la literatura tuvieron que convertirla casi en un vicio secreto, en algo prohibido. Y de joven, cuando entré a la secundaria y conocí a muchachos con otras experiencias, con otras lecturas, llegó la

* Valadés, Edmundo: Fragmentos de la entrevista realizada por Alfredo Pavón, originalmente publicada en A. Pavón, comp.: *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pp. 227-238.

primera conquista de una cierta libertad para leer a todos los autores que quería, libre ya de esas prohibiciones, de esas limitaciones. Yo pienso que un libro para mí muy importante —que debo haber leído, descubierto a los quince años— fue el libro de *Las mil noches y una noche*: una edición que hizo al español Blasco Ibáñez, de la de Marbrú, porque ese libro se conocía en una versión arreglada para niños, de Galán, que le había mutilado toda esa sensualidad, todo ese mundo mágico oriental, árabe; lo fundamental, creo, lo más presente, que es de una hermosísima sensualidad y una extensa poesía, sensualidad y poesía casi confundidas. Ese libro me causó un impacto enorme y me ayudó mucho en mis tareas como cuentista.

Después, claro, accedí a otros autores: en cada época hay ciertos autores que son los que apagan la sed de una generación, algunos perduran y otros no, bueno pero me acuerdo que entre ellos estaban Víctor Hugo, Anatole France..., tantos. Y, al mismo tiempo el hallazgo de los grandes cuentistas, los maestros como Chéjov, Maupassant, Poe, que nos enseñaron, nos dieron armas para arribar a ese género literario que es el cuento, que tiene sus secretos, sus complicaciones. Realmente, en ese tiempo, más que nada fui periodista —lo fui desde joven—, aunque siempre estuve atento, cerca, curioso, de todo el mundo literario, de los escritores. Leía desordenadamente, conquistando nuevos territorios, nuevos autores, que le enseñan a uno nuevas perspectivas, que le dan a uno nuevas armas. Y en todo ese proceso llegué al cuento, es decir, los había escrito desde muy joven, mas luego tuve mi etapa en el periodismo, en que sólo leía respecto a la literatura, pero no escribía, hasta que me decidí a escribir verdaderamente y empecé a escribir cuentos. Es un género que a mí me gusta mucho, que me parece de los más bellos. Y es que es un género que contiene, para cualquier país, una

tradición muy honda; es un medio para recoger su circunstancia, su modo de sentir, su modo de pensar, sus personajes, su geografía, su modo de hablar, su idiosincrasia. Creo que el cuento es muy importante en ese sentido. Y aparte, como lectura, digamos, creo que es lo más hermoso, produce un impacto, una satisfacción, la suma felicidad. Ésa es la maravilla del cuento, de un buen cuento. Todo esto —esta cercanía, este gusto por el cuento, aparte de escribirlo— me llevó a crear la revista especializada en ese género, *El Cuento*, que precisamente ha cumplido veinte años, y que ha publicado una muestra —que tal vez sea la más amplia, la más rica, la más completa— de la cuentística universal y, particularmente, de la cuentística latinoamericana. A mí me ha servido para confirmar que, pese a cierta actitud de ciertos editores, reacios al cuento, éste tiene muchos lectores, y creo que mi revista es un ejemplo. El cuento tiene siempre lectores. Y creo que cada cuento siempre encuentra sus lectores. Esta experiencia manejando la revista me ha enseñado todas las posibilidades del género, toda la variedad con que se maneja y se presenta. Y, en los últimos tiempos, donde se da con más riqueza, con más maestría, con más variedad, es en Latinoamérica: hay en nuestros países algunos de los más grandes cuentistas de este siglo, en todo el mundo, y no es uno ni dos ni tres, son más. El cuento, como género, está más vivo que nunca, incitando al reto de lanzarlo, de redondearlo, de utilizarlo para expresar muchas de las circunstancias de nuestro tiempo, de la problemática humana, de la vida en las urbes, con todas sus complejidades, sus soledades, su violencia, el sexo, etc. El cuento es un bellísimo género literario.

Nos está hablando, sin duda, de la década de los veintes.

Sí, más o menos, en la época de los veintes.

En esa época nos parece, predominaba el grupo Los Contemporáneos.

No sólo eso. Había distintas tendencias, porque en ese tiempo también se dio el fenómeno de lo que se llama la novela de la Revolución Mexicana, que es la que renueva, transforma la prosa que se escribía en México y abre el camino a la nueva narrativa mexicana. Hasta antes de los novelistas de la Revolución, el cuento, la novela, sobre todo el siglo pasado, con unas cuantas excepciones, era en mucho imitadora de la novela española, es decir, nuestros novelistas copiaban, imitaban o seguían mucho el camino de los escritores españoles. Y los novelistas de la Revolución, que se ven obligados a confundirse con el pueblo mexicano, durante ese movimiento social, que lo oyen hablar, que lo ven actuar, que lo conocen en su heroísmo, en su fatalismo, en su brutalidad, en ese instante en que toda esa capa de mexicanos, sobre todo del campo, irrumpe en el país reclamando mejores sistemas de vida, atrapan todo eso en sus novelas. Y el apogeo, es decir, cuando se publican la mayoría de esos libros, es en los veintes. Al mismo tiempo se da el movimiento llamado de Los Contemporáneos, que no deja de estar también muy ligado al país. La verdad es que Los Contemporáneos traen a México, sobre todo, las literaturas francesa, inglesa, norteamericana; esto es, ellos, con una gran curiosidad, aportan esa inquietud de que también aquí se conozcan nuevas posibilidades en la literatura. Así que, ya en perspectiva, creo casi que son movimientos simultáneos y muy afines. Ambos influyen enormemente en el posterior proceso de nuestra literatura: Los Contemporáneos sobre todo en poesía, los novelistas de la Revolución sobre todo en la prosa.

Y, ¿qué más aportó la novela de la Revolución?

Aportó desde luego, una nueva prosa, que abrió el camino a una nueva prosa, que abrió el camino para que los

escritores estuvieran alertas respecto a cómo habla nuestro pueblo: de ahí viene, madurando cada vez más, el cómo los escritores recogen, cada vez mejor, incluso con maestría, con sensibilidad, alertas, la manera de expresarse de nuestro pueblo. Y además, aportó también en las técnicas: las técnicas iniciales de la nueva novelística mexicana la aportaron, en mucho, los novelistas de la Revolución. Ahora, aportaron también una actitud crítica, porque casi todos los textos de la llamada novela de la Revolución fueron muy críticos. Ahí estaban también planteados los caminos para la crítica política, para la crítica de las instituciones, de los sistemas. Los alegatos de Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Azuela y tantos otros, han sido retomados después por otros escritores, sin duda uno de ellos es Carlos Fuentes. En algunos libros de Fuentes, uno siente los alegatos de Martín Luis Guzmán, claro, en otra circunstancia, en otro momento, pero tienen una línea directa. Todo eso son aportaciones de los novelistas de la Revolución. Y sobre todo que, queriendo o no, tuvieron que adentrarse en el pueblo de México, tuvieron que verlo, tuvieron que llevarlo a sus páginas. Todo eso son aportaciones, si no definitivas, sí de mucho monto, tan es así que la novela más vendida hasta ahora en México es *Los de abajo*.

Y en su cuentística ¿cómo influyen los escritores de la Revolución?

Creo que hay una motivación, un estímulo, una influencia, pero de los dos movimientos que comentábamos antes. Es decir, creo que mi generación, que es un poco posterior, depende de ellos profundamente. Los novelistas de la Revolución nos alimentaron, nos estimularon enormemente; no sólo a nosotros, sino a generaciones posteriores. Y Los Contemporáneos también, sobre todo en la poesía, donde su presencia, incluso su influencia, es

muy visible, es muy patente. Sí, dependemos, en mucho, de esas dos corrientes.

¿Cuáles serían, desde su perspectiva, las obsesiones que lo han llevado a escribir?

Bueno, quizá, finalmente, las obsesiones serían los conflictos urbanos, la soledad, la violencia, el sexo, en el hombre, en el ser humano que habita, como en el caso mío, la ciudad de México, porque yo soy de aquí. Ésa es, quizá, una obsesión, y una obsesión natural porque es lo que nos cerca, lo que vemos. Entonces, claro, el estímulo es tratar de sintetizar, de reflejar, a través del cuento, ese mundo en el que estamos inmersos, el de la ciudad. Bueno, si no como obsesión, sí como incitación. En mucho, además, me atrae la relación de la pareja humana, el amor, el conflicto amoroso, el descubrimiento amoroso, la realización amorosa, los impedimentos amorosos, en fin, todo lo que gira alrededor de ese misterio, de esos incidentes entre un hombre y una mujer que se atraen, que se quieren, se aman, se desean, y todo eso en un medio que es complejo, difícil, para la mejor realización de esos impulsos. Todo eso es lo que más me incita, me sigue incitando, lo que podría ser mi fuente.

Retornando un poco a la época de los veintes, quisiéramos preguntarle si participó en algunos debates del momento.

No, porque le digo que, yo estaba dedicado al periodismo, es decir, estuve un poco lejos de todo eso. Cerca porque leía las revistas literarias, leía las informaciones, tenía trato con algunos escritores, pero mi actividad, así, definitiva, era el periodismo, no tanto la literatura. Ésa es la razón. De todos esos movimientos o debates pues no, no participé, o participé de lejos, parcialmente, como observador, como gente curiosa, en pláticas quizá con algunos escritores con los que tuve amistad, exclusivamente.

¿Qué le ha aportado al escritor el oficio de periodista?

El periodismo lo que le puede aportar al escritor es la experiencia. El periodismo es como una ventana o un pase que le permite a uno conocer a gente de sectores sociales que de otro modo no sería fácil encontrar, también gente de la política, del espectáculo, de los deportes, de los toros, del arte, etc. El periodismo le permite a uno acercarse a esos mundos de no fácil acceso; conocer a gentes muy interesantes, oír sus ideas, sus experiencias, sus puntos de vista, viajar. El periodismo es un medio un tanto útil para viajar, conocer países. El periodismo permite una carga de experiencias que se puede revertir después en quien escribe creativamente: toda esa carga, esa experiencia, puede ser útil, pero hasta ahí, no veo hasta dónde más.

¿Serían casos excepcionales aquellos periodistas que desarrollan su capacidad de escritores?

No, claro, ahí están García Márquez y tantos norteamericanos. Aunque depende también de qué oficio se cumpla, porque dentro de un periódico hay distintos oficios. Quien es sobre todo cronista, quien es reportero, no de la noticia diaria, sino reportero de ciertos hechos que sirven para textos que van más allá de la noticia, digamos, obtienen toda una experiencia. Hay escritores a quienes el periodismo les ha ayudado mucho. En ese caso... Ya lo olvidé porque estaba pensando en mi caso. Yo, en el periódico, trabajé dentro, y aunque hice todos los oficios —columnista, reportero, etc.— más que nada trabajé dentro del periódico y no dudo que me haya ayudado mucho lo que en el oficio periodístico pude aprender, pero... sí, tiene usted razón, el periodismo puede ser un taller inicial para los escritores que empiecen por ahí. Y, bueno, tenemos ese caso, que será clásico, de García Márquez, del cual ya se han publicado sus crónicas periodísticas: sí, él antes de arribar a la literatura, fue periodista.

Como quiera que sea, maestro, aceptemos que no todo periodista puede ser escritor, aunque desde luego, según su oficio dentro del periodismo, sí podría descubrir algunos mecanismos, por ejemplo, del cuento. Aunque usted ya nos ha expuesto algunos, ¿sería posible que precisara un poco más?

Bueno, hemos platicado mucho de esto. Hay todo un intento por teorizar, por determinar qué elementos o qué valores o qué cosas son las que conforman realmente un cuento. No lo creo fácil, desde luego, salvo lo que es evidente: un cuento debe ser breve. Lo demás incluye, diría, tener un buen principio, un buen final, una buena estructura, un buen diálogo; debe tener acción, velocidad, imaginación... ¡Tantos elementos! Cuentista es aquel que es capaz de resolver toda esa serie de requisitos y, además, de aportarles incluso innovaciones, perspectivas distintas o nuevas: ése es el que es el gran cuentista. Mas no es muy difícil determinarlo de antemano.

Usted, cuando decide escribir un cuento, ¿aborda la máquina porque ha definido ya el pensamiento? No solamente del cuento, sino de la serie que después formará lo que denominamos un libro.

En mi caso, surge solo. Cada cuento se me da aislado de otros, pero tiene que resolverse antes en mi interior: antes de que me siente ante la máquina de escribir a transcribirlo, digamos, lo tengo que tener resuelto, aunque a veces resulte que sí, en la máquina de escribir, que hay nuevas aportaciones, a veces muy importantes. Pero eso no ocurre en general, cuando el cuento está sustentado sobre todo en una anécdota, que está dado de antemano; ocurre cuando es un cuento en el que la anécdota no es lo fundamental: ahí es cuando es susceptible de que tenga otras proyecciones, otro desenlace, otra acción diferente a la que uno se había propuesto. Pero es fascinante, un cuen-

to es un reto, es decir, cómo resolverlo cabalmente. Y quien resuelve un cuento bien ha logrado un acierto enorme. Yo, que tengo que leer tantos cuentos, me doy cuenta, digo, desde mi punto de vista, que son menos los que resuelven todos esos problemas, todos esos requisitos.

Cuando escribe, cuando edita algo, ¿se interrogará el escritor para qué sirve la literatura?

Es difícil responder a eso. Yo creo que uno al escribir no piensa en esas consecuencias. Uno, como escritor, no deja de tener un conflicto si se plantea esas situaciones. Porque si entra uno a la librería y ve los miles de libros que hay ahí, pues, piensa que el de uno parece una gota salada en el mar. No sé hasta qué punto sea útil la literatura, la narrativa, mas creo que sí es necesaria, que no es un oficio estéril ni perdido porque, al fin de cuentas, si se llega a encontrar un lector cabal de lo que uno ha escrito pues ya vale la pena haberlo escrito: quizá se escribió ese libro para ese lector o porque ese lector lo esperaba, lo necesitaba. Ésa puede ser, en última instancia, quizá, la utilidad de la literatura. No lo sé realmente. Me parece difícil determinarlo. También está eso de agregarle algo a la realidad. Y no sólo agregarle, a veces anticiparle, a veces descubrirla. Pero evidentemente sí, puede ser el otro elemento que el escritor aporta a quien lee su obra, esa parte de la realidad que al lector no le había llegado o no había visto y que ahora lo hace a través del escritor. Y, en ese sentido, es no sólo agregarle algo a la realidad, sino que la literatura es una forma de conocimiento. Un Proust, por ejemplo, en su gran obra, nos revela, nos restituye todo un ámbito que fue el de la sociedad dorada del París de fines y principios de siglo. No es fácil pensar en cuáles son las ventajas, en qué repercute la literatura, pero, vuelvo a insistir, sí es necesaria; le agrega algo a la realidad y no sólo agregarle, como ya han dicho algunos autores, sino

anticiparle, ahondarle. Tal vez ahí esté su importancia, en la necesidad de que un ser, un hombre, al leer un libro, se transporte a una realidad que no es la de su instante, porque se supone que es pasada, pero que la vive, que la reconquista, la restituye, se envuelve en ella, y, en ese momento, vive una realidad distinta a la realidad en la que vive y que sin duda lo enriquece. Ahí buscamos lo que deben ser, pienso yo, las ventajas o la importancia de la literatura.

Quizá por esa perspectiva es que algunos sostienen que para conocer más hondamente a un pueblo es mejor acudir a los novelistas que a los mismos historiadores.

Creo que sí. Claro, también hay grandes historiadores que además son grandes escritores. Pero la novela, el cuento, al restituir tan vívidamente lo que fue parte de la historia de un país, el instante de un país, de una ciudad, de una sociedad, de un sector de esa sociedad, acerca más rápidamente al lector a esos hechos.

¿Y, no implicaría ello una responsabilidad, incluso política, del escritor con sus lectores?

Bueno, ahí hay cosas diferentes. La responsabilidad mayor de un escritor es escribir, fundamentalmente. En este tiempo, claro, el escritor tiene también que asumir una responsabilidad colateral, además de la de escribir, que es aparte. Y es por su situación de ser pensante, de ser alerta, de tener una sensibilidad abierta para captar los hechos, los significados, los sentidos de este mundo, tan complejo, tan dramático, en muchos sentidos, tan lleno de cosas que no se pueden soslayar, el escritor tiene obviamente una responsabilidad que cumplir en ese sentido: antes que nada, tiene la responsabilidad de estar apegado a su pueblo, a los intereses de su pueblo, de su país, y también a los intereses universales que tratan de salvaguardar la paz, la autodeterminación de los pueblos,

todos esos principios tan mermados, tan lastimados, por agresiones de potencias: en el caso nuestro, en Latinoamérica, por los Estados Unidos, como lo vemos en Centroamérica. Ante todo eso, el escritor no puede ser indiferente, pero como digo es una responsabilidad colateral o lateral a la que tiene como escritor: escribir, y ésa no es una responsabilidad política, es una responsabilidad creativa. Si él es un artista, si él tiene cosas que decir, tiene que decirlas, porque enriquecen la cultura de su país, la literatura de su país. Y con lo otro, bueno, preserva, defiende, está presente en las luchas que se dan, que se tienen que dar, ante todas esas situaciones ominosas en las cuales no se tiene respeto a principios, a derechos fundamentales. Insisto, el caso claro, evidente: la injerencia de las potencias imperialistas en los pueblos débiles, ilustrada por la actitud de Reagan hacia Centroamérica, que es censurable, y que debemos señalar para defender a esos países víctimas de esa política imperialista.

¿Cómo ve las condiciones actuales, en México, para los escritores?

En un sentido, no tanto que sean favorables, pero tienen elementos propicios, sobre todo uno, fundamental, que creo que ya se lee más en el país, a pesar de que hay quienes lo ponen en duda. Es evidente que se lee más, que el escritor tiene más accesos, más medios de llegar al público, de hacer llegar sus libros: presentaciones de libros, conferencias, etc. El escritor tiene más posibilidades de acercarse a los lectores, de tener los medios para que los lectores conozcan, se interesen en sus libros. A pesar de la crisis que afecta la edición de libros, más o menos se sigue editando, como hay una demanda se sigue. Creo que todo escritor que hace un libro con decoro mínimo tiene posibilidades de publicarlo. En ese sentido, diría que las condiciones son propicias. Pero en otra perspectiva, también

diría que las circunstancias para el escritor en México siguen siendo tan duras como siempre porque no se resuelve el problema capital y decisivo: que el escritor pueda vivir de lo que escribe, ya que el escritor, con excepción de unos cuantos, no vive de sus libros y tiene que dedicarse a otro tipo de tareas, que lo distraen, le impiden estar ejerciendo su oficio como debería ser, muchos de ellos perdiendo obras que pudieron hacer. En ese sentido, creo que es igual que siempre, no es novedad: en México la situación es negativa.

Con todo eso, ¿considera usted que la cuentística actual se desarrolla más o menos bien?

La veo con mucho optimismo. Creo incluso que hay, que se ha ido gestando un momento muy positivo, muy favorable para el género del cuento, lo que me parece lógico porque con toda la tradición que tenemos los jóvenes escritores vuelven al cuento. Ha surgido una generación que tiene mucho interés en el cuento, una generación que no sólo se ubica en la Ciudad de México, sino en distintas ciudades del país. Hay una proliferación cuentística. He visto, por ejemplo, en recientes concursos de cuento, cómo en algunos casos los ganadores han sido jóvenes escritores de provincia. Otro dato que habla de esa proliferación es el creciente número de talleres de cuento que hay en la Ciudad de México, que alguien aseguraba no son menos de trescientos, aparte de los que hay en distintas ciudades del interior del país. Eso indica que hay muchos narradores, de todas las edades, dedicados al cuento. Todo eso tiene que fructificar cada vez más, y de todos esos talleres, de todos esos esfuerzos, sin duda, van a salir nuevos grandes cuentistas mexicanos, estoy seguro.

Pero, ¿surgirá también con ellos una crítica literaria?

Hoy la veo insuficiente. Es un problema serio. Y no sólo en lo que respecta a la literatura. Es un problema que

podríamos extender a la política, a tantos aspectos de la vida nacional. Tenemos una crítica insuficiente. Hay buenos críticos, aunque son contados; hace falta también una multiplicación de la crítica, una crítica capaz y atenta que vaya situando, valuando, difundiendo toda una serie de obras, muchas de las cuales, para el público, quedan inéditas porque o se les da poca atención o se refieren a ellas de una manera apresurada y superficial. No tenemos un registro constante, completo, de toda la producción literaria, por lo menos, ni toda una serie de trabajos que la vayan viendo, no sólo por unidad, sino en conjunto, apuntando lo que va expresando, lo que van expresando todos esos libros respecto al proceso de nuestra literatura, sus avances, sus logros, lo que reflejan. Sí, diría que sobre todo tenemos una crítica insuficiente. Es un problema complejo porque además se paga mal en general, es decir, hay que pensar que un crítico tiene que leer un libro con cuidado, haciendo un análisis de él; tiene que comprometerse, que dar un juicio, y todo eso pues no es un trabajo fácil. En general está muy mal pagado o donde se paga mejor es, a veces, en revistas especializadas. Al margen, claro, hay una serie de críticos, investigadores, dedicados a la investigación literaria, pero mucho de ese trabajo no llega a la mayoría del público: los periódicos deberían dar más espacio a ese tipo de difusión, con los juicios de quienes pueden darlos respecto de nuestra literatura.

Hay quienes han señalado que la crítica debería ser creación, es decir, que sea también literatura, antes que encerrarse en determinados parámetros definidos previamente.

Seguramente la mejor crítica es aquella que se compromete también con el libro que lee o que comenta, aquella crítica que se convierte en complemento de ese libro,

un complemento a veces indispensable, necesario. Sí, creo que ésa es la crítica más valiosa, la que adquiere un sentido creativo, donde hay una creación del crítico. Y así tenemos que hay críticos que son indispensables para ciertos escritores, como es el caso de Gide con respecto a Dostoievski —creo que Gide es uno de los que han estudiado a Dostoievski con más creación—, pero también Proust, Kafka, Joyce tienen a sus grandes críticos, son parte de ellos, sus trabajos son parte de los escritores. Ésa es la crítica maestra, la crítica grande, la que quedará más, pero no es todo, hace falta también ese tipo de crítica, a la cual me refería antes, que aunque no se meta a fondo en una obra dé cuenta de ella, sobre todo porque puede darse el caso de muchas obras que no son de una gran trascendencia, pero que tienen su importancia, más si tomamos en cuenta que atrás de eso hay un esfuerzo que merece una curiosidad, una atención, una difusión. Necesitamos también ese tipo de crítica, que esté alerta, dándole su dimensión a cada libro, que no lo dejara pasar al olvido, que no dejara que el lector ignorara todo lo que se produce aquí, que le explicara de qué se trata, qué importancia tiene, qué dimensión, qué valor.

¿Edmundo Valadés tiene su crítico en México?

No sé realmente. Mi obra es tan breve, tan pequeña. Han escrito sobre ella distintos críticos, pero, hasta ahora, no creo que nadie se haya detenido muy especialmente en ella, para hacer un estudio, así, muy de amplitud. No sé si porque mis cuentos no lo merecen o por otra razón. No lo sé.

LUIS ARTURO RAMOS

DESACREDITAR LA REALIDAD*

A raíz de una carta que rechazaba uno de sus manuscritos, Flannery O'Connor respondió de esta manera a los argumentos críticos del editor: "No me importa la crítica cuando ésta no se desenvuelve en la esfera de lo que estoy tratando de hacer. No pretendo hacer más de lo que he hecho". Quiero entender esta respuesta de la cuentista americana como una defensa de la pretensión que está detrás de toda obra literaria. Este hecho me obliga, ahora, a reflexionar más hondamente en algo que desde siempre me ha inquietado: lo que el autor pretende y lo que el autor consigue. En este espacio deberá moverse toda teoría que opte por aventurar un juicio de valor respecto al trabajo creativo que la ocupa.

Por lo que a mí se refiere, todo cuento es una pretensión primera que habrá de cumplirse en el papel. Poe ya marcaba la consecución de un efecto especial como el final

*Ramos, Luis Arturo: "Desacreditar la realidad", en Varios autores: *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pp. 129-132.

último de sus relatos. Todos los grandes creadores del género estipulan la tensión y la precisión de ruta de la línea narrativa como requisito fundamental. Yo lo reduzco a confeccionar una trama que desenvuelva la intención primigenia. No hay cuento sin el deseo de *decir* algo. El autor siempre sabe lo que tiene entre manos al principio, al final o a la mitad de su texto. Asumo el cuento como el proceso de envolver un paquete que luego el lector irá desenvolviendo en la medida de su lectura. La verdad que desentrañe dependerá de la acuciosidad de ésta y de la cantidad de capas de papel que consiga desplegar. Sucederá que el texto sea despojado apenas de su primera envoltura, o de otra que el autor había colocado tan hondo que ya no recordaba. Y es que el cuento es un género que se escribe en soledad, pero se completa (y enriquece) en compañía. El autor habla, el lector escucha, y de esta relación activa por ambas partes surge el cuento con todos sus volúmenes, perfiles y facetas.

Pero, ¿cómo conciliar este postulado aparentemente opuesto de pretensión por un lado (la cual habla de una dirección enérgica y hasta totalitaria por parte del autor), junto al carácter activo, dinámico y democrático de la lectura que supongo? Veo esta conciliación a partir de dos hechos fundamentales y casi mágicos: uno, las pautas, códigos, señalamientos que el autor va intercalando cuidadosa, maliciosa, mañosamente desde las primeras líneas del texto; y dos, la reacción que estos códigos desencadenan en la conciencia del lector al ser desentrañados. Los asuntos temáticos, los elementos, los aspectos del relato, *explotan* (y utilizo de propósito una palabra de Cortázar) en la mente del lector y dan pie a una serie de asociaciones que se convierten en un universo. Lo mágico del asunto es que todos lo harán a partir de los estímulos del autor.

Busco para mis cuentos una anécdota interesante en sí misma y un lenguaje exclusivo para relatarla. Escondo, escabullo una *verdad*, por un lado, y la hago vislumbrar mediante pistas detectivescas, por el otro. Me exijo una economía del lenguaje obligado por el imperativo de que mi historia se conozca y reconozca en una sola sesión de lectura. Me obligo a considerar a un lector que asienta los pies en un filo delgadísimo y sutil, cuya inteligencia y astucia no serían mejor descritas más que por el justo medio aristotélico: ni muy tonto ni muy inteligente; ni muy culto ni muy ignorante; ni muy sensible ni muy indiferente. Me recuerdo lector y me respeto como tal. Respeto en ambos sentidos: no soy un Sherlock Holmes que de aspirar el resabio de un cigarrillo descubre la marca y el precio; pero tampoco un consumidor de Corín Tellado.

Pretendo que mis palabras sean dardos dirigidos a un objetivo determinado; que, como flechas, se dirijan al blanco de la atmósfera, de los personajes o de la acción. No quiero decir que un cuento de atmósfera descuide de propósito los otros aspectos; por el contrario, todo buen relato es la conjunción, al menos, de estas tres instancias. Me refiero a que un cuento que privilegie la atmósfera en lugar de los personajes, desembocará en un efecto diferente. Insisto, todo buen cuento resulta de la labor que uno realiza en todas estas instancias; pero suele suceder que uno recuerda un personaje, una anécdota, un ambiente, y esto se debe a que la flecha que mencionaba antes apuntaba a ese objetivo especial.

Ideológicamente opto por la fórmula "aguar la fiesta". Me interesa que nadie se sienta seguro ni tranquilo ni salvo ni inexpugnable. El terreno que pisa puede resquebrajarse a cada instante, el aire que respira puede estar envenenado, la comida que lo alimenta puede convertirse en un bocado de navajas. El mundo es confiable sólo en

apariencia. La inquietud y el desasosiego representan la diástole y la sístole del latir del corazón. Cuento una historia para inquietar; relato una anécdota para destruir el sentido de seguridad del lector. En una palabra, para desacreditar la realidad. Para ello vulnero los sentidos. La realidad no es tal ni segura en esencia. Mis personajes aprenden como verdad final a desconfiar de sus sentidos y de su lógica sólo cuando es demasiado tarde. Las herramientas de las que el individuo se provee, para entender o conjurar el mundo, no son sino cebos para atraerlo a la trampa del mundo. De ahí que mis textos incluyen siempre, hasta los más realistas, el elemento irreal, mismo que se materializa a través de algunos temas recurrentes: la ambigüedad, la sorpresa, la coincidencia y los reencuentros. La ambigüedad plantea la duda eterna; la sorpresa implica la posibilidad de que todo puede suceder. Las coincidencias representan otra forma de la sorpresa y, a la vez, la entreveración de mundos aparentemente separados. Dos tiempos, dos espacios, dos individuos, convergen en el espacio y tiempo particulares de la coincidencia. Por último, el reencuentro es el testimonio de que pasado y presente son vasos comunicantes.

Hasta aquí podría desprenderse de estas hojas un espíritu planificador y sistemático que en realidad no existe. Confieso que la primera escritura se da de modo más intuitivo que razonado. No obstante, no deja de sorprenderme, ya en la etapa de corrección mediata de mis textos, cómo todo aquel caos alineado en renglones se integra con facilidad en un conjunto homogéneo, como si un plan específico de escritura lo hubiera ordenado previamente. Todo ello me posibilita sólo *pulir*, en la exacta significación del término, el amasijo de palabras y cuartillas que salió de la mano o de la máquina.

Por lo general el cuento se me da en bloque. Llegan a tonos, ritmos, anécdota, perspectiva, y sólo me concreto a vaciar en el papel un argumento envuelto ya en una forma. En ocasiones se me dificulta el encuentro de *la voz* que narre la historia: pero una vez encontradas voz e historia, el cuento surge de la hoja como la imagen del papel fotográfico en el líquido de revelado. Lo demás es el trabajo penoso, minucioso, doloroso de delinear contornos, profundizar, tamizar, matizar y dar forma. Luego, la decisión final: merece ser o no ser publicado.

Para mí todo cuento escrito es una sorpresa. La sorpresa de un mismo texto siempre diferente. De decir más cosas acerca de mí que de la realidad que me circunda. Me conozco y me reconozco en lo que escribo y, paradójicamente, la presencia de los mismos motivos no deja de sorprenderme. El recuerdo de mis cuentos trae consigo la visión de un cuadro dicho y redicho, con tonos y colores similares, personajes y paisajes reiterados, sensaciones y dolores recurrentes. *Mundo narrativo* lo nombran los que saben. Esta morbosa atracción por ciertos temas, asuntos y preocupaciones, hace que yo sea el más asombrado de mis lectores, y de que por lo regular tenga el buen tino de leerme con poca frecuencia.

LUIS ARTURO RAMOS

EL CUENTO DE PELUCHE (LOS ESCRITORES PARA NIÑOS)*

Abordo el tema del cuento para niños con la misma audacia y arbitrariedad que me protege cada vez que aludo al tema del cuento para adultos. En este caso, hablo del asunto con la audacia que me inspira el haber publicado cuatro libros infantiles y con la arbitrariedad que facilitan las experiencias personales y las preceptivas particulares. No obstante, confieso que me siento más a gusto aludiendo al tan escasamente debatido fenómeno del cuento infantil, que cuando teorizo en el otro sentido. Me interesa por principio llamar la atención hacia un aspecto que cada vez me preocupa más: la literatura para niños y lo que parece ser su género más representativo: el cuento.

A nadie resulta desconocido el escaso interés que la literatura infantil despierta en críticos y estudiosos; tam-

* Ramos, Luis Arturo: "El cuento de peluche (los escritores para niños)" en *Textual. Revista de letras e ideas, El Nacional*, núm. 26, México, junio de 1991, pp. 68-70.

poco el menosprecio que buena parte de los consumidores siente por el libro escrito y publicado en México; aunque lo que sí parece ajeno, a propios y extraños, es el sitio que dentro de la literatura nacional ocupa el escritor para niños. Prueba irrefutable de su resbaladiza condición, la aportan los congresos literarios: jamás han abierto los espacios donde se debatan, simultáneamente y al mismo nivel, las tres etapas necesariamente intercomunicables de la literatura: la infantil, la juvenil y la de adultos. Por el contrario, conscientes de nuestra categoría de escritores menores, los involucrados solemos reunirnos en la casi clandestinidad para ventilar nuestros problemitas de ghetto o cofradía.

Por estas razones aprovecho la oportunidad para teorizar acerca del cuento para niños a partir de la compulsa con su correlato, el cuento para adultos. Pretendo además convertir mis reflexiones en una invitación, para que críticos y estudiosos del fenómeno literario asuman una actitud más acorde con la realidad del libro en México.

Por principio, vale la pena recapacitar respecto al término que condiciona el género que nos ocupa: cuento para niños. A nadie cabe duda que un individuo de 20 años es, o debería ser, un adulto. La ley confiere derechos y obligaciones ciudadanos desde los 18. Y que la categoría de *adulto*, esto es, el periodo que va desde los 18 años hasta el fin de la existencia, resulta un todo monolítico si se le compara con los vertiginosos avatares que sufre el lapso denominado *niñez*. No resulta igual, ni siquiera parecido, constituirse en el receptor-oyente de un cuento a los cuatro años, que en el receptor-leyente de un cuento a los 10. Los intereses, experiencias de vida, capacidad de lectura y adquisición de vocabulario, evolucionan a velocidades superiores en el corto periodo de la etapa infantil que en los subsecuentes.

Abundo en esto porque de ello se desprende un hecho que me interesa enfatizar: la adultez se concreta en la experiencia. Funcionamos como adultos por cuanto la vida nos ha permitido experimentar. La ingenuidad del niño no vuelve a repetirse en los mismos términos, y cuando lo hace, se le alude con otro nombre: pendejismo, en el mejor de los casos. Actuamos como adultos porque hemos vivido, atestiguado y/o sufrido lo que el lugar común denomina *experiencia vital*. Esto es, el universo de hipocresías, dobleces, malas intenciones, en una frase: el doble y ambivalente sentido de la existencia. El niño no registra los sentidos ambiguos ni las connotaciones ambivalentes, carece además de un acervo extenso o de vocabulario, su necesidad de respeto absoluto a la concatenación de causa y efecto es determinante y su condición biológica lo margina con respecto a determinadas sensaciones que para un adulto resultan cotidianas, apetecibles e insoslayables.

Por todo lo anterior parece claro que el escritor de cuentos para niños no puede perder de vista las características que definen y condicionan a sus lectores, hecho que es posible y aun deseado por el escritor de literatura para adultos. En mi caso particular, escribo para un lector ideal, de 10 a 13 años de edad, con experiencia de lectura y capaz de resistir el embate de 10 páginas impresas de un tirón. Cuando escribo para lectores adultos, este receptor ideal se difumina en una nebulosa totalmente inasible.

De la clara concepción del objetivo al que se orientan mis relatos para niños, derivan las características formales de los mismos: una estructura lineal, cronológica, donde tiempo y acción se apoyan mutuamente; argumentos precisos y nítidamente expuestos, sin desacatos a la imperiosa ley de la causa y el efecto. Elimino todo aquello que no apoye al deseo de *seguir adelante*, o las digresiones de carácter reflexivo o ideológico que lastren la historia.

Las astucias y florituras estructurales que resultan posibles y en ocasiones deseables en los cuentos para adultos, suponen un peso difícil de sobrellevar cuando el motor del interés radica en la acción. Los cuentos infantiles son vehículos con muchas ruedas y poca carga.

Algo parecido ocurre con el vocabulario. Si bien me interesa y hasta me enorgullece que alguno de mis lectores infantiles acuda al diccionario para enterarse de lo que significa alguna palabra, tal aventura no puede convertirse en una obligación reiterada ni mucho menos en un castigo. Tanto sintaxis como vocabulario deben convertirse en vías de tránsito sin desviaciones, obstáculos o laberintos.

Una de las promesas que me hago a mí mismo cada vez que comienzo un cuento para niños, es la de evitarles moralinas, sermones o supuestos aprendizajes, y comprometerme con ellos en un texto divertido sin más pretensión que la de pasar un buen rato. Un argumento rico en sí mismo, pleno de acción, puntos y contrapuntos, garantiza tal propósito al menos en un cincuenta por ciento. Lo demás corre a cargo de un ritmo fluido y eufónico que hace las veces de invisible hilo conductor.

Creo que buena parte de las fallas de muchos cuentos para niños tiene que ver con el argumento. Las series de televisión han implantado la fórmula argumental de: A persigue a B; o la más sofisticada todavía de: A va en pos de B y C se interpone. Si a tal esquema añadimos la convicción rampante de que cualquier personaje híbrido o antinatural o fuera de contexto, es ya en sí un cuento infantil, habremos establecido las bases para pergeñar los peores cuentos para niños. Un avestruz (o hipopótamo o boa constrictora) que trabaja como azafata en una línea aérea, no es un cuento infantil sino una argucia bobalicona que no merecen los jóvenes lectores.

Reos de similar delito son quienes creen haber encontrado los temas *propios* para niños. No existe tal cosa. cualquier asunto, luego de la pertinente y conveniente adecuación, puede ser asimilado y paladeado por un lector infantil. Aun los argumentos mustios o con finales infelices repercuten positivamente en la sensibilidad del niño y contribuyen a resquebrajar ese universo añorado y cursi que cine y televisión se empeñan en construir para ellos. El cuento de peluche plagado de conejitas rosadas de largas pestañas pixie, amafiadas con un argumento engañosamente tierno y moralizante, cunde en el medio para perjuicio del gusto y de la imaginación de los niños.

Dado que para muchos el niño es un ente inmerso en el mundo de la fantasía, la lógica y la verosimilitud aparecen como categorías ajenas a su intelecto. Arrepatingados en este presupuesto, abundan los autores que no consideran fraudulento apelar a actos de magia, a coincidencias sacadas de la manga o a sucesos providenciales para rescatar al héroe del relato, justo en el último momento, del enredado tejido de complicaciones que se fraguaron para él durante las cuatro quintas partes del cuento. La estrategia del timo argumental no sólo afecta la dignidad del lector, sino que enquista en la mente de éste la certeza de que siempre existirá una inteligencia superior o sobrenatural que actúe en lugar de la suya. Los héroes del relato infantil, como los del relato para adultos, tienen la obligación de salir de los atolladeros gracias a sus propios méritos y no debido a coincidencias afortunadas o a hadas protectoras.

Algunos escritores suponen que la imaginación y el legítimo deseo de fantasía propios de los niños, les proporcionan una patente de corso para transitar por el territorio del género, amparados en la divisa del todo se vale siempre y cuando parezca para niños. Tal criterio

parcial y adultista (categoría que en términos de sexo equivaldría al machismo) ha consecuentado los supuestos que por frecuencia de aparición considero más perniciosos. Resumo:

1. El niño es heredero de nuestra *verdad*, por lo tanto los libros deberán contener suficientes preceptos morales como para hacer de ellos fieles reflejos de nuestra ideología, cualquiera que ésta sea. Con base en este postulado, el libro para niños no es sino un catecismo camuflado cuyos temas e historias no tienen otra misión que la de entrenarlos y bendecirlos con abundantes fábulas morales.

2. El niño ama la fantasía; por ende, todo cuento que lleve como personaje principal a un ser híbrido, contrahecho por alardes fantásticos, adquirirá por este hecho la calidad de relato infantil. Un relato con un protagonista con tales características no resultará, como generalmente sucede, un engendro bobalicón y simplista, sino un definitivo cuento para niños.

3. El niño carece de sentido de la lógica y la verosimilitud, de ahí que todo cuento que apele a la magia, la coincidencia o al poder sobrenatural para sacar al héroe de apuros, cae dentro del concepto infantil de lo factible. No importa que el autor construya monstruos invencibles o trampas insolubles, siempre habrá una varita mágica que resuelva los problemas.

4. El niño es un ente insospechadamente complejo que lo puede todo. Por lo tanto es copartícipe de un vocabulario prolijamente abstruso, que no es sino el reflejo del habla que algunos adultos hubieran querido que usufructuaran los infantes.

Resulta a la vez meritorio y complicado escribir para adultos; mas enfrentarse al imperativo de articular una historia amena y verosímil, sin el auxilio del maquillaje y

las argucias propias de este tipo de relato, no supone tarea sencilla ni de menor envergadura. La literatura para niños trasluce y de alguna manera representa la preservación del relato primitivo en su forma más pura y original. El olvido de esta circunstancia ha contribuido a que muchos de los supuestos libros para niños se queden en un muestrario de los criterios *adulterados* que muchos escritores asumen para narrar a un público infantil cuya falta de inteligencia, sentido de la lógica y de la estética, dan por sentada.

MARCO TULIO AGUILERA GARRAMUÑO

LA CREACIÓN DEL CUENTO*

Vamos a partir de una tesis que se antoja absurda para intentar comprender qué es el cuento, esa joya de la imaginación cuya confección es tan compleja y cuya lectura es tan satisfactoria. La tesis es la siguiente: cada cuento es una criatura nueva que se instala en el universo con el esplendor con que se instalaría un nuevo insecto, una nueva bestia creada por el azar genético o la mano misteriosa de un dios que juega a inventar especies.

El cuentista será entonces, siguiendo nuestra tesis y repitiendo lo que tantas veces se ha dicho sobre los que crean o hacen arte, un diosecillo ocupado en la labor de hacer más complejo el universo, llenarlo de nuevas entidades que hagan más divertido y rico el transcurso de los hombres por la vida.

Pero, ¿cómo comprender este fenómeno de la creación del cuento? ¿De qué manera una comparación absurda

* Aguilera Garramuño, Marco Tulio: "La creación del cuento", en *Plural* núm. 176, México, mayo de 1986.

como la planteada puede ayudarnos a entrar en los mecanismos de elaboración de las nuevas especies de entes de ficción? No es precisamente mediante el conocimiento de las características de los insectos ni de sus costumbres de apareamiento como vamos a poder crear una libélula, un zancudo anófeles, una pulga. Saber que el nautilo tiene un pene vagabundo que se separa de su cuerpo y va en busca de la hembra o que las libélulas se aman en pleno vuelo o que el macho de las chinches parásitas le fractura el caparazón a la hembra para fecundarla, nos habla de la variedad fantástica de la creación, pero no nos la explica.

La descripción de las costumbres de los insectos da cuenta de la fantasía de la naturaleza, y la descripción de los cuentos, por lo menos de ciertos cuentos ejemplares, nos puede enseñar algo con respecto a las secretas alquimias que determinan las existencias de unos y otros.

Pero ninguna definición, ninguna descripción puede explicar el origen y el funcionamiento de un ser o de una obra. Si hay algo de lo que debe huir una persona que intente hacer arte, es precisamente de las definiciones. Se dirá que hay una gran diferencia entre *crear* un insecto y escribir un cuento. Nadie, que yo sepa, ha logrado crear un insecto, por el contrario, son bastantes los buenos cuentistas: Poe, el maestro; Maupassant, Lovecraft, Bradbury, Ambrose Bierce, Katherine Mansfield, James Thurber, Julio Ramón Ribeyro, Julio Cortázar, Nélida Piñón, Rubem Fonseca, Lord Dunsany, Chéjov y quizá otros veinte, son nombres perfectamente confiables, de escritores que tuvieron la rara luz, la chispa sin la cual es imposible llegar a acrisolar esas extrañas criaturas llamadas cuentos.

Solamente el sutil arte de la analogía nos permite acercarnos al fenómeno —y hay que recordar el origen mila-

groso de la palabra fenómeno: del griego *faino*, lo que aparece, lo que se manifiesta— de la manifestación del cuento. La analogía puede darnos idea de aquello que escapa a toda idea. Un cuento, como un insecto, no es solamente la definición del insecto, con el número de patas, la alimentación, el tamaño y las costumbres, sino que es la síntesis de todo un universo que gira en torno a él, que le precede en el tiempo y le sucederá sin ninguna duda. Así, el cuento no se define por su extensión (que puede ser leído de una sentada, dicen), por su anécdota (que puede ser cualquiera, desde la caída de la hoja de un árbol, hasta una lucha a muerte), por su intención (que persiga un solo efecto, sin irse por las ramas y sin posarse demasiado en las indispensables), sino que se define por su propia existencia. La definición del cuento es el cuento mismo y ninguna teoría nos va a enseñar cómo escribirlo. Para retornar a la analogía que sirve de hilo conductor a estas notas, diremos que cada cuento, como obra de arte que es, inaugura una nueva especie, aunque conserve ciertas similitudes con textos preexistentes.

Pasemos ahora de las generalizaciones, que pretenden sintetizar realidades complejas y no hacen sino ponerles camisas de fuerza, a los casos particulares, en los cuales hallaremos a los cuentos como organismos vivos en funcionamiento. Hablemos, para entrar en un tema agradable y muy conocido por los lectores, de los cuentos de Edgar Allan Poe. Indaguemos en la afición del neurótico genio de Boston por cierto tipo de mujeres y el intento de fijarlas en sus cuentos. En Ligeia, Berenice, Morella, Lady Rowena, el lector casi podrá olfatear un parentesco, un aire de familia, que lo hará exclamar: éstas no pueden ser sino hijas de la pluma de Poe. En general sus mujeres son eruditas, hermosas, llenas de misterio, hipersensibles, vinculadas a ciertos secretos innombrables. Mujeres que

parecen ser un calco del alma de Poe, de sus inquietudes espirituales. Más que hembras, fantasmas románticos que deben mucho al espíritu caprichoso e irracional de Lord Byron con su desprecio al mundo de las convenciones, al racionalismo, a las simetrías que consideran que este mundo es el mejor de los mundos posibles.

Cada cuentista, quiéralo o no, imprime su sello en sus cuentos. Su arte es el resultado de una percepción particular y originalísima del mundo.

Cortázar, por ejemplo, parecía estar escribiendo siempre el mismo cuento. Sus personajes masculinos y femeninos se repetían una y otra vez, y afrontaban situaciones aparentemente distintas, pero que resultaban ser en el fondo la misma: un mundo ordenado y cotidiano que súbitamente se quiebra y permite la entrada de lo fantástico. Cortázar defendía casi pedagógicamente en sus ficciones y en sus entrevistas la normalidad de la anormalidad, lo atractivo y convencional de lo insólito.

Cada cuentista instala su propia lógica y crea sus lectores, sus iniciados, su propio culto.

Pero, ¿qué es lo que une a Cortázar con Poe, a Borges con Rulfo, a Leónidas Andreiev con Bradbury? Digamos, provisionalmente, que no lo sabemos, dejemos la pregunta abierta y conformémonos con afirmar que la única definición del cuento es el cuento mismo. El cuento no existe, existen los cuentos. El cuentista, como especie humana determinable en la cual se pueden subsumir una cantidad de personas dedicadas al trabajo, tampoco existe: lo que existe son los cuentistas; todos diferentes, como diferentes son las gotas de agua en un aguacero torrencial o las espigas en un enorme campo de trigo floreciente.

La mejor ruta para encontrar la diferencia específica entre los cuentistas y los cuentos, es acercarse a los casos ejemplares, escoger algunos y estudiarlos, como el ento-

mólogo que en una selva no se contenta con cazar un grillo verde, sino que necesita *todos* los grillos verdes para poder sacar sus conclusiones. Seleccionemos algunos cuentos de calidad indudable: "Ligeia", de Edgar Allan Poe; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Borges; "Un suceso sobre el río Owl", de Ambrose Bierce; "Lo que sólo uno escucha", de José Revueltas: "Remedio para melancólicos", de Ray Bradbury; "Bola de Sebo", de Guy de Maupassant. Creo que sería difícil escoger una lista de textos más disímiles; algo así como, en el campo de los insectos, una libélula, un escarabajo, una araña, un alacrán y un funcionario público.

Leamos las primeras líneas de "Ligeia":

> Realmente, no puedo recordar exactamente cómo, cuándo ni dónde conocí a la señorita Ligeia. Han transcurrido muchos años desde entonces y mi memoria se ha debilitado de tanto sufrir. O quizás no pueda *ahora* recordar; pues, en realidad, el carácter de mi amada, su rara sabiduría, su belleza singular y tranquila y la elocuencia subyugadora y dominante de su grave lenguaje cautivaron mi corazón paulatinamente, en forma tal, que casi no lo noté.

El tono es discursivo, lento, preciso, con una serena monotonía que incluso musicalmente va dando unos acordes solemnes, abriendo los primeros compases de un enigma que va a sostener la atención del lector hasta el final. ¿Quién es Ligeia, qué oculta, qué secreta fuerza la impulsa a develar los misterios del conocimiento humano y divino, hasta dónde va a llevar su curiosidad? Al final del cuento ni el lector ni el narrador habrán solucionado del todo los misterios planteados, y es ése precisamente uno de los encantos no sólo de este cuento, sino de los de Poe en general, y de todo buen cuento: que dejan un eco en la mente del lector, como una campana que sigue resonando, como el maullido del gato emparedado al

lado del cadáver del asesinado, como el latido del corazón delator.

Los buenos cuentos tocan a los seres humanos en sus fibras más sensibles y las hacen vibrar secretamente como el viento que arranca melodías a los bosques o a las arpas eolias.

Muchos cuentistas fracasan porque intentan demostrar tesis, ilustrar una situación, corregir una injusticia, enseñar a vivir a sus cuitados e ingenuos lectores. El buen lector de cuentos no es un subdotado y en la lectura no busca lecciones de moral. Es, por el contrario, una persona sensible, que en la lectura busca divertirse sin embrutecerse.

Paradójicamente, todo buen cuento sí proporciona elementos que enriquecen la vida de los lectores; en cierta forma, enseña a vivir, pero no porque el escritor haya querido enseñar *a priori*, sino porque para llegar a concluir su texto debió explorar la realidad a fondo y comprometerse moralmente con lo que sucede en el texto. Cada cuento, quiéralo o no, defiende una concepción del mundo, una posición ante la vida. Por eso no basta contar una buena historia para tener un cuento, sino que hay que explorar las secretas raíces de los sucesos y develarlas discretamente.

El buen cuentista no enseña porque quiere enseñar, sino porque le es imposible no enseñar. Es parte de su oficio de estudiante de la realidad.

Poe, el más inquietante de los cuentistas que exploraron la irracionalidad, intentó definir en forma perfectamente racional su manera de escribir. En su "Filosofía de la composición", hija posiblemente de la lectura atenta de *El discurso del método* de Descartes, planteó que el origen de la composición debe ser el análisis del efecto que se pretende crear en el lector. Una vez hallado el efec-

to —que puede ser el terror, la repulsión, la duda con respecto al origen del hombre, la existencia de seres inquietantes y diferentes por completo a los humanos, o cualquier otro—, el escritor debe buscar los medios más propicios para crear tal sensación: debe inventar la anécdota propicia, los personajes indispensables, la época histórica, el decorado.

La teoría de Poe fue un *tour de force* racionalista que iba en contra de la práctica de los escritores de todos los tiempos. En general, los cuentos no nacen de una intención sino que las intenciones nacen o se descubren durante la escritura de los cuentos.

Y, sin embargo, la "Filosofía de la composición" quedó como un hito histórico en el largo camino de la ficción y la poesía, al igual que el célebre texto de Cortázar llamado "Paseo por el cuento". Uno y otro ensayo son indispensables para quienes se dediquen a escribir.

El problema de la teoría es que en la mayor parte de los casos debe ser modificada por la práctica y, por lo tanto, su estatuto de guía de viajeros extraviados apenas sirve lo que serviría un mapa memorizado al transeúnte extraviado en la niebla.

Pero volvamos a "Ligeia" e intentemos entrar en ella con el faro de la "Filosofía de la composición". ¿Qué efecto perseguía Poe al crear a Ligeia? Posiblemente algo como el terror metafísico, esa sensación de espanto cuyo origen no se puede precisar y que tiene que ver con lo que en el fondo el hombre es.

Poe parte de un texto ajeno y construye en torno a él la figura de una mujer que lleva su empecinamiento vital y su curiosidad intelectual al extremo de romper las fronteras de la muerte. El epígrafe que encabeza el cuento es de Joseph Glanvill y dice:

> Y la voluntad quedó allí, pues no había muerto. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad, con su vigor? Dios no es otra cosa que una gran voluntad que penetra todas las cosas, por su intensidad. El hombre no cede a los ángeles ni se rinde del todo a la muerte, salvo por la flaqueza de su débil voluntad.

El cuento es, exactamente, la ilustración de las ideas de este párrafo: si el hombre muere es por cobardía, por debilidad, porque se siente derrotado por su propia pequeñez. Si llegara a desarrollar la voluntad en toda su potencia, podría vivir eternamente.

Aquí descubrimos lo que alguien podría calificar como debilidad en un cuentista supremo: la falta de originalidad de sus ideas. Y quien quiera indagar en la gran literatura hallará que las obras maestras no hacen otra cosa que magnificar y darle vida a las ideas de su tiempo, a las inquietudes de su época: Joyce y Proust son deudores de Bergson y Freud; Fuentes saquea la historia sin recato; Homero se apropia de la mitología; Ovidio sistematiza el caudal de fábulas de la antigüedad helénica y romana; García Márquez se apoya en Ovidio, en la *Biblia*, en un desconocido premio Nobel llamado Halldor Laxnes.

La idea de la voluntad como fuerza primigenia no es ni de Poe ni de Glanvill ni de Schopenhauer, ni siquiera de los faraones egipcios que quisieron perpetuarse en sus momias. En realidad los artistas, en lo que se refiere a las ideas, son los seres menos originales del mundo. No hay nada que no esté planteado, por lo menos en germen, en los presocráticos, cinco siglos antes de Cristo.

Entonces, ¿qué hay de nuevo en el cuento de Poe? ¿Por qué se ha transformado en un clásico indiscutible? ¿Acaso porque plantea una de las mayores angustias del hombre: su incertidumbre acerca de la muerte? ¿Tal vez porque

saca al hombre de sus casillas y sus costumbres y lo pone a meditar sobre su condición? Posiblemente.

Volvamos a "Ligeia", esa bestia sublime que es un paradigma del hombre. Veamos cómo está escrito. Notemos que las frases se anudan y exploran las diversas posibilidades y que no ceden certezas precisamente, sino dudas, tanteos, pasos sigilosos en terrenos cenagosos. Si comparamos el estilo de este cuento con los otros del mismo autor, hallaremos que hay una característica común en esa ramazón de frases, en esa elaboración sistemática, casi científica, de la duda, en la digresión paralela, antitética o retórica, en la enumeración de gran cantidad de posibilidades.

Los cuentos aprisionan el alma de los cuentistas, los cuentos son como los cuentistas, los revelan y los desbordan. No hay escapatoria. El estilo de vida de los cuentistas pasa casi directamente al estilo literario. El retorcimiento y la morbosidad de Poe como persona está en sus cuentos; la agresiva actividad vital de Hemingway se traslluce en una percepción directa de la realidad, en una prosa directa, periodística; el carácter fabulador de García Márquez en su vida cotidiana pasa casi sin tamiz a sus relatos. Los mejores cuentistas son aquellos que seleccionan de la realidad para sus personajes, a aquellos que se les parecen: pensar en "El perseguidor" y Cortázar, en "Blacamán" y García Márquez, en "El hombre ilustrado" y Bradbury.

El cuento resume un universo, lo comprime en una masa apretada, densa, contenida que, como la fuerza del átomo, debe estallar ante los ojos del lector y revelar amplios espacios. A esto lo llama Cortázar "apertura": un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria. Es como quien mira a través de un orificio de un cen-

tímetro de radio y contempla un paisaje de dimensiones que se pierden en el horizonte.

Otro de los procedimientos que utiliza Poe para suscitar interés en sus cuentos es la erudición. Datos insólitos o apartados de la experiencia común o inadvertidos. El buen lector no lee para que le escriban su propia vida o para que le relaten lo que ya sabe, sino para que lo sorprendan, le revelen datos que quizás estén a su alcance pero que pierde por prisa o pereza. Para que su vida se haga más compleja, más llena de opciones, más enigmática y, por ello, si no más feliz, por lo menos más interesante.

Schopenhauer afirma que sufren más las almas más desarrolladas, pero se olvida de que el sufrimiento es condición indispensable de la felicidad y que los cambios de estado son los que permiten la libertad no sólo de la vida rastrera sino de la imaginación.

Otro caso de cuentista erudito es Borges. Acerquémonos a su cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", caso típico de un texto construido a partir de ideas en general extraídas sin pudor de la filosofía y puestas a vivir por medio de la imaginación. Borges, personaje, partiendo de un suceso cotidiano, llega al descubrimiento o invención de todo un universo, con sus ciencias, sus lenguas, filosofías y costumbres.

La diferencia entre la erudición de Borges y la de Poe estriba en la extremada frialdad del argentino, que va cediendo los datos de sus historias como quien dicta un informe forense. No hay retórica, no hay explicaciones, no hay sentimientos involucrados. El lector debe entender sus cuentos más que sentirlos.

Ser lector de Borges no es asunto fácil. Comprender sus textos plenamente exige la sagacidad del detective, la sabiduría de un enciclopedista y un sentido del humor

digno de Chesterton. Un adjetivo incómodo puesto en medio de una frase puede trastocar por completo el sentido de todo.

En los cuentos de Borges hallamos una de las características ideales del buen cuento: su carácter inagotable, de fuente que siempre está manando. Cada uno de sus cuentos puede leerse varias veces y las nuevas lecturas no sólo reiteran el placer de la lectura sino que revelan elementos antes insospechados. Esto no quiere decir, naturalmente, que otro tipo de cuentos, en los que predomina la narración de acontecimientos íntimos como "Un suceso sobre el río Owl" de Ambrose Bierce o "Lo que sólo uno escucha" de José Revueltas, tengan un valor menor; de la misma manera que en el orden de la naturaleza tanto un mastodonte como un infusorio cumplen una función importante en la historia de la evolución de las especies. Lo que pasa es que en este tipo de cuentos existe como otra dimensión literaria, en la que importa más la sensibilidad de los personajes, las percepciones extraordinarias que logran, que las elaboradas construcciones conceptuales.

Comparemos, por ejemplo, la fantasía de Borges en "Tlön Uqbar, Orbis Tertius" con la intensificación de la sensibilidad del personaje de "Un suceso sobre el río Owl". Borges, a partir de un hecho cotidiano —una reunión con Bioy Casares, en la que se menciona la existencia de un dato extraño en una enciclopedia— se va elevando, tras una serie de investigaciones, a la conclusión de que existe un mundo fantástico, paralelo al que conocemos. Bierce no entra o descubre un mundo sino que penetra en un personaje y gracias a él halla que el tiempo de la subjetividad no depende de acontecimientos objetivos —como postuló Kant— sino que obedece a la calidad de las experiencias que se tienen. Peyton Farkuhar, el protagonista,

está a punto de ser ahorcado sobre el río Owl. Entre el instante de la orden de ejecución y la muerte, Peyton vive una vida entera, cae al río, escapa, recorre un bosque, mira en el cielo a las estrellas dispuestas de forma extraña, llega a su casa y en el instante en que está a punto de abrazar a su mujer que lo espera en la puerta, siente el golpe de la cuerda en el cuello.

He aquí otra especie de cuentos, muy diferente a la de Borges, en la que no está involucrada la humanidad sino el hombre. Pero por la ley de los contrarios, una y otra especie dan cuenta de lo mismo: de esta capacidad que tienen los fantasiosos de trastocar los órdenes aparentemente inapelables.

También Borges tiene un cuento en el que se violentan las fronteras del tiempo y del espacio. Me refiero a "El Aleph" donde un hombre descubre, en un sótano, un maravilloso punto en el que se concentra el universo, su pasado, presente y futuro.

Los dos textos, aunque uno se circunscriba a la experiencia íntima de un personaje y el otro se ocupe de una experiencia objetiva en la que se involucra el universo, parten de una misma idea que planteó Heráclito y que Borges ha repetido hasta la saciedad: todo es uno; en el uno se puede contener el universo, un instante puede ser todos los instantes, un espacio puede contener todos los espacios. La física es una ciencia estéril en los dominios de la imaginación. La imaginación, por el contrario, es poesía fecunda que ha enriquecido desde la antigüedad a la física y a todas las ciencias.

Borges, el más humilde de los escritores, ha dicho que quizás la historia de la literatura no sea más que la de unas pocas metáforas, y ha agregado que sus relatos no los inventa él sino que se los dicta alguien o algo, tal vez el mismo genio que le dictaba la sabiduría a Sócrates.

En la cuentística predomina, como en ningún otro campo, la democracia: cualquier tema bien tratado puede dar origen a un buen cuento. Léase si no "El árbol", de María Luisa Bombal, donde la caída de un gomero permite la creación de un texto de los más hermosos y sugerentes. Como dice Cortázar, "no hay temas buenos ni malos, hay solamente un buen o mal tratamiento del tema".

La mayor parte de los buenos cuentos involucra una ruptura, una crisis. La felicidad, por ello, es mal asunto para un cuentista. Por la misma razón es que tantos autores han declarado preferible irse al infierno, donde hay más variedad, que aburrirse en el cielo, donde se trata de cantarle alabanzas al Señor y contemplar su Majestad. La descripción de un fragmento de la vida o de la naturaleza, sin fragmentarlo, iluminarlo, exaltarlo o violentarlo de alguna forma, con dificultad dará material para un buen cuento.

Es la lección que nos da Kafka en la primera línea de *La metamorfosis*: para crear el *pathos* narrativo es necesario descubrir y revelar aquello que de extraño e insoportable tiene lo cotidiano. Estoy seguro que más de una persona ha despertado en la mañana y descubierto que se ha convertido en un monstruoso insecto.

Contar la vida tal y como parece —no tal y como es— carece de gracia. Vivimos convencidos, por una multitud de falacias, de que somos felices y de que nuestra vida es soportable. Romper estas falacias, a las que contribuyen la televisión y la subliteratura, es una de las funciones de la buena literatura. Un buen cuento puede desnudar al lector de sus mentiras y hacerlo afrontar su vida más auténticamente.

Recuerdo ahora —en el momento en que escribo esto y de nuevo cuando lo leo— un cuento de Revueltas, ese retórico que se salvó para las letras por las exigencias de

contención que le puso al género breve. Es "Lo que sólo uno escucha". En él, un violinista en decadencia, antes de morir, interpreta una pieza de fantástica brillantez y dificultad. Visto este acto por otro escritor menos hábil y apasionado, menos conocedor de las súbitas iluminaciones del borracho, posiblemente la interpretación de la pieza no habría ido más allá de los desvaríos de un beodo al borde del *delirium tremens*. En la pluma de Revueltas el acto adquiere dimensiones verdaderamente universales y mesiánicas: la interpretación es el acto final mediante el cual el violinista se salva ante sí mismo, se justifica y se libera de la mezquindad de su propia vida. Revueltas, mediante un certero cambio de punto de vista, rompe la distancia que existe entre el violinista y su público —que en realidad es su propia conciencia, pero también es el lector— y hace que este último comparta la experiencia de salvación previa a la muerte.

Y nos hallamos aquí ante otra de las funciones del cuento en particular y del arte en general: permitir que los lectores y todos aquellos que gocen de una obra, penetren en conciencias ajenas, se transformen en otros, vivan más vidas, y gracias a ello gocen con mayor profundidad de las posibilidades que les ofrecen sus propias existencias.

Pienso que el cuentista debe ser un hombre abierto a toda posibilidad, sin límites sociales, sin restricciones ni cortapisas, sin sentimiento del ridículo, sin pudor si se quiere, porque sólo los espíritus amplios y libres pueden entender la variedad infinita que ofrecen el género humano y la naturaleza.

La leyenda negra de autores como Poe, Lovecraft, Dostoievski, no es siempre parte de una concepción romántica escueta del mundo, sino resultado de una actitud vital que los seres convencionales que los rodearon no supieron

comprender. Saber que nada hay de vituperable y sin explicación en los más peregrinos actos de los hombres, es parte de la serena actitud de la mayor parte de los grandes escritores.

Quien no esté dispuesto a romper con lo que existe de frágil y soso, quien se pliegue a la autoridad de los imbéciles que son quienes generalmente se ocupan de la política, quien se deje enterrar por las minucias cotidianas y sepulte en ellas su imaginación, no puede ser un buen cuentista.

Condición indispensable del cuentista es la libertad, aunque esa libertad la descubra en una mazmorra como le sucedió a Cervantes. Sólo siendo libre el hombre es capaz de llegar a la raíz de sus temas. Jamás la censura debe preocuparle, jamás el temor a lo que pensarán sus contemporáneos. Quien escribe pensando en la censura o la aprobación es como quien pretende nadar con las botas puestas, o como quien, para usar la expresión del poeta español Blas de Otero, "tiene alas de cadenas". La moralidad y los principios, las premisas, no deben existir previas a la escritura del cuento, sino que deben ser consecuencia de éste, y deben obedecer a la lógica de las acciones y de los personajes, y no a las debilidades del autor.

Si pretendiéramos aplicar conscientemente unos principios, por ejemplo demostrar que los obreros son los buenos y los capitalistas los malos; que las mujeres son intuitivas y los hombres racionales, haremos con certeza copias acartonadas de nuestras ideas y mentiríamos no sólo al suponer que la realidad obedece a nuestras ideas, sino al empobrecer sectores de la realidad que siempre son más complejos que cualquier generalización. Es el primer principio que debe tener presente el cuentista: nada es lo que parece ser; ni el bueno es bueno del todo ni el malo es malo del todo. Un hombre, cualquier hombre, contiene en sí la posibilidad del infinito. La condición del hom-

bre es ambigua y eso es lo que hace posible el arte. Si tal cosa no sucediera, la ciencia podría dar cuenta por completo de la complejidad de los seres humanos. El arte sería un lujo que desaparecería.

En la literatura, aún más que en las ciencias, funciona la teoría de la relatividad.

De ahí que sea más importante, en la mayor parte de los cuentos, el acto, que la reflexión sobre el acto; la presentación de los personajes, que los conceptos que sobre ellos emita el narrador.

Otra idea tradicional y archisabida es que en los cuentos —como en la mayor parte de las obras literarias— debe haber una transformación. ¿Transformación de qué? Digamos, provisionalmente, que de la médula. En ciertos cuentos la médula es el personaje, en otros la acción, en otros el ambiente. "Remedio para melancólicos", de Ray Bradbury, ejemplifica a la perfección cómo se lleva a cabo una transformación del "espíritu" de una adolescente por medio de la narración de una serie de sucesos. La chica sufre de melancolía y logra superarla mediante el descubrimiento del amor. A esta trasformación, casi metamorfosis —concepto básico en la literatura desde Ovidio y aun desde antes, en la fábula de Eva y la serpiente—, asiste el lector gracias a su inteligencia que va interpretando los indicios que el autor le va cediendo.

Bradbury tiene una gracia —y dice Fray Luis de León que la "gracia" es la belleza del alma— que poseen muy pocos cuentistas: es el don de la poesía. Pero su poesía no se da por medio del alambicamiento en el lenguaje o de las figuras retóricas, sino por medio de un lenguaje simple que es fruto de la amorosa contemplación de las cosas y de los seres humanos.

Generalmente —por una fatalidad propicia a las fuerzas del bien— triunfan los valores morales. Nunca un buen

texto estimula el vicio o la corrupción. Presentan, sí, las lacras del mundo, pero actúan en el lector a la manera de reactivos. Es lo que sucede en los sueños en los que se llevan a cabo actos terribles, pero que impulsan a reflexionar sobre la vida y persiguen un mejoramiento de la actitud frente al mundo.

Recordemos ahora otra transformación, célebre, en este caso no del personaje central, sino de los que lo rodean. Me refiero a la mujercita humilde del cuento "Bola de Sebo" de Guy de Maupassant. La mujer va en un carruaje, acompañada por damas de la sociedad, un caballero peripuesto y una monja. La mujercita —posiblemente una prostituta, a juzgar por su atuendo y su actitud— es despreciada por aquellas "buenas" gentes. El carruaje sufre una avería y el grupo se ve obligado a permanecer una noche en campo abierto. Bola de Sebo, la mujercita, ofrece sus viandas a las personas que la acompañan. Los pasajeros, hambrientos, rompen sus prejuicios y hacen amistad con la viajera de origen dudoso. Comen opíparamente y pasan una noche de amistad y jolgorio. Al amanecer el carruaje es reparado. Los viajeros llegan a la ciudad y se restablecen las distancias sociales. La mujer vuelve a ser una prostituta indigna de una mirada, y los pasajeros retornan a su dignidad de personas probas que no se rebajan a despedirse de Bola de Sebo.

Lo que Maupassant ha hecho es mostrarnos el enfrentamiento entre dos tipos de moralidades. Y lo ha hecho sin endilgarnos discursos. Actos, actos, actos y no conceptos. Guy de Maupassant con este cuento da una lección inolvidable de la secreta alquimia que se requiere para llegar a entender la vida y las mezquindades.

Hay tantos tipos de cuentos como cuentistas. Generalicemos para poder hablar de algo: están los cuentos eruditos de Poe y de Borges; los que se centran en un instante

significativo de la vida como "Remedio para melancólicos", "Un suceso sobre el río Owl" de Ambrose Bierce y "Lo que sólo uno escucha" de Revueltas; los que se basan en una metamorfosis social o individual como "Bola de Sebo"; los que se emiten por medio de un merolico o discurseador; los que se basan sólo en la descripción de actos, como algunos de Hemingway, y así sucesivamente podríamos enumerar especies y especies, para intentar dar cuenta de un universo literario paralelo y tan rico como el que nuestros sentidos perciben y nuestra imaginación construye.

Aunque no pueda construir toda una ciencia en torno al arte de escribir y analizar cuentos, nada puede sustituir al acto de lectura; en él, de una manera natural, se manifiesta la creación y vive un nuevo género de realidad. Una realidad paralela a la conocida, pero concentrada, interpretada sutilmente, por una persona que se ha dedicado a estudiar la realidad exterior e interior, todos los campos del conocimiento, para ofrecer, en pocas páginas, no sólo diversión sino pasión compartida. El cuentista es un vividor, un explotador de la experiencia, un vampiro de sus semejantes, que todo lo pone en función del momento luminoso en que pueda sentarse a escribir, a descubrir, las joyas que pasan velozmente por su imaginación, su memoria o sus sentidos. Pero no llega a esos momentos inspirados o de catarsis o de explosividad vital o de eclosión del inconsciente sino gracias a su disciplina, al sudor ante la máquina, a la represión de la energía, a la acumulación de los conocimientos, a la larga maduración de una idea que de pronto florece, a la contemplación prolongada de ciertas palabras y ciertos símbolos en los que está cifrado eso que buscan no sólo los artistas sino todos los seres humanos: el sentido, el significado, la función del hombre sobre la tierra. Cada hombre, como cada insecto, por pequeño o extraño, por absurdo o simétrico

que sea, tiene o debe tener un objetivo sobre la tierra, y si no lo tiene, lo busca. La creación de un cuento y la aparición de una nueva especie vuelven a actualizar el problema, que después del molesto asunto de la subsistencia, es el más importante al que pueda enfrentarse cualquier ser.

RAY BRADBURY

DATE PRISA, NO TE MUEVAS*

Date prisa, no te muevas. Es la lección de la lagartija. Para todos los escritores. Cualquiera que sea la criatura superviviente que observen, verán lo mismo. Saltar, correr, congelarse. En su capacidad de destellar como un párpado, chasquear como un látigo, desvanecerse como vapor, aquí en un instante, ausente en el próximo, la vida se afirma en la tierra. Y cuando esa vida no se precipita en la huida, con el mismo fin está jugando a las estatuas. Vean al colibrí: está, no está. Igual que el pensamiento se alza y parpadea este vaho de verano; la carraspera de una garganta cósmica, la caída de una hoja. ¿Y dónde fue ese murmullo...?

¿Qué podemos aprender los escritores de las lagartijas, recoger de los pájaros? En la rapidez está la verdad.

* Bradbury, Ray: "Date prisa, no te muevas, o la cosa al final de la escalera, o nuevos fantasmas de mentes viejas" ("Run Fast, Stand Still, or The Thing at the top of the Stairs, or New Ghosts from Old Minds"), en *How to Write Tales of Horror, Fantasy & Science-Fiction*, editado por J. A. Williamson, Writer's Digest Books, Cincinnati, 1986. Incluido en la recopilación *Zen en el arte de escribir*. Barcelona, Minotauro, 1995 (1994). Traducción de Marcelo Cohen.

Cuanto más pronto se suelte uno, cuanto más deprisa escriba, más sincero será. En la vacilación hay pensamiento. Con la demora surge el esfuerzo por un estilo; y se posterga el salto sobre la verdad, único estilo por el que vale la pena batirse a muerte o cazar tigres.

Y entre las fintas y huidas, ¿qué? Ser un camaleón, fundirse en tinta, mutar con el paisaje. Ser una piedra, yacer en el polvo, descansar en agua de lluvia, en el tonel que hace tanto tiempo, junto a la ventana de los abuelos, llenaba el canalón de desagüe. Ser vino de diente de león en la botella de ketchup cubierta y guardada con una leyenda en tinta: Mañana de junio, primer día de verano de 1923: Verano de 1926, noche de fuegos artificiales. 1927: último día de verano. ÚLTIMO DIENTE DE LEÓN, 1 de octubre.

Y de todo esto, fraguar el primer éxito como escritor, a veinte dólares el cuento, en *Weird Tales.*

¿Cómo empezar a escribir algo *nuevo*, que dé miedo y aterrorice?

En general uno tropieza con la cosa. No sabe qué está haciendo y de pronto está hecho. No se propone reformar cierta clase de literatura. Es un desarrollo de la vida propia y los miedos nocturnos. De repente mira alrededor y ve que ha hecho algo casi nuevo.

El problema para cualquier escritor de cualquier campo es quedar circunscrito por lo que se ha hecho antes o lo que se imprime día a día en libros y revistas.

Yo crecí leyendo y amando las tradicionales historias de fantasmas de Dickens, Lovecraft, Poe, y más tarde Kuttner, Bloch y Clark Ashton Smith. Intentaba escribir historias fuertemente influidas por varios de esos escritores y lograba confeccionar pasteles de barro de cuatro capas, todos lenguaje y estilo, que negándose a flotar se hundían sin dejar rastro. Era demasiado joven para identificar el problema; estaba demasiado ocupado imitando.

Entré casi a tumbos en mi identidad creativa durante el último año de la secundaria, cuando escribí una especie de larga reminiscencia del hondo barranco de mi pueblo natal, y del miedo que me daba de noche. Pero no tenía ninguna historia que se adecuara al barranco, por lo que el descubrimiento de la verdadera fuente de mi futura obra se retrasó un tiempo.

A partir de los doce años escribí al menos mil palabras por día. Durante mucho tiempo por encima de un hombro la mirada de Poe, mientras por sobre el otro me observaban Wells, Burroughs y casi todos los escritores de *Astounding* y *Weird Tales*.

Yo los amaba y ellos me sofocaban. No había aprendido a mirar hacia otro lado y, en el proceso, no a mirarme a mí mismo sino a lo que sucedía detrás de mi cara.

Sólo pude encontrar un camino cierto en el campo minado de la imitación cuando empecé a descubrir los gustos y ardides que acompañan a las asociaciones de palabras. Al fin resolví que si uno va a pisar una mina, mejor que lo haga por cuenta propia. Volar, por así decir, por las *propias* delicias y desesperanzas.

Empecé a tomar breves notas describiendo amores y odios. Durante mis veinte y veintiún años vagué por mediodías de verano y medianoches de octubre, presintiendo que en algún lugar de las estaciones brillantes y oscuras debía haber algo que era mi verdadero yo.

Tenía ventidós cuando una tarde al fin lo descubrí. Escribí el título "El lago" en la primera página de una historia que se terminó dos horas más tarde, sentado ante mi máquina en un porche, al sol, con lágrimas cayéndome de la nariz y el pelo de la nuca erizado.

¿Por qué el pelo de punta y la nariz chorreante?

Me daba cuenta de que por fin había escrito un cuento realmente bueno. El primero en diez años. Y no sólo era

un buen cuento sino una especie de híbrido, algo al borde de lo nuevo. No un cuento de fantasmas tradicional sino un cuento sobre el amor, el tiempo, el recuerdo y el ahogo.

Se lo envié a Julie Schwartz, mi agente para revistas populares, y a ella le gustó pero dijo que no era una historia tradicional y quizá costara venderla. *Weird Tales* dio unas vueltas alrededor, lo tocó con una vara de tres metros y al fin decidió, qué demonios, publicarlo aunque no se adecuara a la revista. ¡Pero debía prometer que la próxima vez escribiría un buen cuento de fantasmas tradicional! Me dieron veinte dólares y todo el mundo feliz.

Bien, algunos de ustedes conocen lo demás. Desde entonces, en cuarenta y cuatro años, "El lago" se ha vuelto a publicar decenas de veces. Y fue el cuento que llevó a diversos editores de otras revistas a alzar la cabeza y fijarse en el chico del pelo de punta y nariz mojada.

¿Recibí de "El lago" una lección rápida, dura o aun fácil? No. Volví a escribir cuentos de fantasmas a la antigua. Porque era demasiado joven para comprender mucho sobre la escritura y tardé años en percatarme de mis descubrimientos. La mayor parte del tiempo vagaba por todos lados y escribía mal.

A los veinte y algo mi narrativa extraña era imitativa, con alguna sorpresa ocasional de concepto y acaso una sorpresa de ejecución, mi escritura de ciencia ficción era abismal y mis cuentos de detectives rayaban en lo ridículo. Estaba profundamente influido por mi querida amiga Leigh Brackett, con quien solía encontrarme todos los domingos en la Playa del Músculo de Santa Mónica, California, para allí leer sus superiores cuentos sobre el Marte Agreste o envidiar y tratar de emular sus historias del Agente de la Flynn.

Pero durante esos años empecé a hacer listas de títulos, a escribir largas líneas de *sustantivos*. Eran provoca-

ciones, en última instancia, que hicieron aflorar mi mejor material. Yo avanzaba a tientas hacia algo sincero escondido bajo el escotillón de mi cráneo.

Las listas decían más o menos así:

EL LAGO. LA NOCHE. LOS GRILLOS. EL BARRANCO. EL DESVÁN. EL SÓTANO. EL ESCOTILLÓN. EL BEBÉ. LA MULTITUD. EL TREN NOCTURNO. LA SIRENA. LA GUADAÑA. LA FERIA. EL CARRUSEL. EL ENANO. EL LABERINTO DE ESPEJOS. EL ESQUELETO.

En esa lista, en las palabras que simplemente había arrojado al papel confiando en que el inconsciente, por así decir, alimentara a los pájaros, empecé a distinguir una pauta.

Echando una mirada a la lista descubrí que mis viejos amores y miedos tenían que ver con circos y ferias. Recordé, luego olvidé, y luego volví a recordar, cómo me había aterrorizado la primera vez que mi madre me había llevado al tiovivo. Con el organillo gritando y el mundo dando vueltas y los saltos de los terribles caballos, yo añadí mis chillidos al bochinche. No volví a acercarme al tiovivo durante años. Cuando décadas más tarde lo hice, me precipité directamente en *La feria de las tinieblas*.

Pero mucho antes de eso seguí haciendo listas.

EL PRADO. EL ARCÓN DE LOS JUGUETES. EL MONSTRUO. TIRANOSAURIO REX. EL RELOJ DEL PUEBLO. EL VIEJO. LA VIEJA. EL TELÉFONO. LAS ACERAS. EL ATAÚD. LA SILLA ELÉCTRICA. EL MAGO.

Sobre el margen de estos sustantivos, entré a los tumbos en un cuento de ciencia ficción que no era un cuento de ciencia ficción. Mi título era "C de cohete". Se publicó con el de "Rey de los Espacios Grises" y contaba la historia de dos chicos, grandes amigos, de los cuales uno era elegido para la Academia Espacial y el otro se quedaba en el pueblo. Todas las revistas de ciencia ficción lo rechaza-

ron porque, al fin y al cabo, no era sino una historia sobre una amistad puesta a prueba por las circunstancias, aun cuando las circunstancias fuesen un viaje espacial. A Mary Gnaedinger, de *Famous Fantastic Mysteries*, le bastó mirar el cuento una vez para publicarlo. Pero, una vez más, yo era demasiado joven para ver en "C de cohete" el tipo de cuento que, como escritor de ciencia ficción, me ganaría la admiración de algunos y las críticas de muchos que observaban que yo no era un escritor de ficciones científicas sino un escritor "popular", ¡qué cuerno!

Seguí haciendo listas, relacionadas no sólo con la noche, las pesadillas, la oscuridad y objetos en desvanes, sino con los juguetes con que juegan los hombres en el espacio y las ideas que encontraba en las revistas policiacas. Del material policiaco que a los veinticuatro años publiqué en *Detective Tales* y *Dime Detective*, la mayor parte no vale la pena leerla. De vez en cuando me pisaba el cordón suelto y hacía un buen trabajo con el recuerdo de México, que me había dado miedo, o del centro de Los Ángeles durante los disturbios de Pachucho. Pero tardaría la mejor porción de cuarenta años en asimilar el género de suspense-y-misterio-detectivesco y conseguir que funcionara en mi novela *La muerte es un asunto solitario*.

Pero volvamos a mis listas. ¿Y *por qué* volver? ¿Adónde los estoy llevando? Bien, si alguno de ustedes es escritor, o espera serlo, listas similares, sacadas de las barrancas del cerebro, lo ayudarán a descubrirse *a sí mismo*, del mismo modo que yo anduve dando bandazos hasta que al fin me encontré.

Empecé a recorrer las listas, elegir cada vez un nombre, y sentarme a escribir a propósito un largo ensayo-poema en prosa.

En algún punto a mitad de la primera página, o quizás en la segunda, el poema en prosa se convertía en rela-

to. Lo cual quiere decir que de pronto aparecía un personaje diciendo "Ése soy yo", o quizás "¡Esa idea *me gusta*! Y luego el personaje acababa el cuento por mí.

Empezó a hacerse obvio que estaba aprendiendo de mis listas de nombres, y que además aprendía que, si los dejaba solos, si los dejaba salirse con la suya, es decir con sus propias fantasías y miedos, mis *personajes* harían por mí el trabajo.

Miré la lista, vi ESQUELETO y recordé las primeras obras de arte de mi infancia. Dibujaba esqueletos para asustar a mis primitas. Me fascinaban las desnudas muestras médicas de cráneos y costillas y esculturas pélvicas. Mi canción favorita era "No es ser infiel / quitarse la piel / y bailar en huesos".

Recordando mi temprana obra plástica y mi canción favorita, un día me dejé caer en el consultorio de mi médico con dolor de garganta. Me toqué la nuez y los tendones de los lados del cuello, y le pedí consejo experto.

—¿Sabes qué tienes? —preguntó el doctor.

—¿Qué?

—¡*Descubrimiento* de la laringe! —graznó. Tómate una aspirina. ¡Dos dólares, por favor!

¡Descubrimiento de la laringe! ¡Dios mío, qué *hermoso*! Volví a casa trotando, palpándome la garganta, y después las rodillas, y la *medulla oblongata*, y los rótulas. ¡Moisés santo! ¿Por qué no escribir el cuento de un hombre aterrorizado que descubre debajo de la piel, en la carne, *escondido*, un símbolo de todos los horrores góticos de la historia: un esqueleto?

El cuento se escribió solo en unas horas.

Aunque el concepto era perfectamente obvio, nadie en la historia de la escritura de cuentos de misterio se había sentado a garabatearlo. Yo caí con él en la máquina y salí con un relato flamante, absolutamente original. Había

estado acechando bajo mi piel desde que a los seis años dibujara una calavera con dos huesos cruzados.

Empecé a juntar presión. Ahora las ideas venían más rápido, y todas de mis listas. Subía a rondar por los desvanes de mis abuelos y bajaba a sus sótanos. Escuchaba las locomotoras de medianoche que aullaban por el paisaje del norte de Illinois, y era la muerte, un cortejo funeral que se llevaba a mis seres queridos a un cementerio lejano. Me acordé de las cinco de la mañana, de las llegadas del Ringling Brothers o el Barnum and Bailey en la madrugada y los animales desfilando antes del amanecer, rumbo a los prados vacíos donde las grandes tiendas se alzarían como setas increíbles. Me acordé del Señor Eléctrico y su silla eléctrica viajera. Me acordé de El Mago Piedranegra que jugaba con pañuelos y hacía desaparecer elefantes en el escenario de mi pueblo. Me acordé de mi abuelo, mi hermana y de varias tías y primas, para siempre en sus ataúdes, en camposantos donde las mariposas se posaban en las tumbas como flores y las flores volaban sobre las lápidas como mariposas. Me acordé de mi perro, perdido durante días, volviendo a casa una noche de invierno, muy tarde, con la pelambre llena de nieve, barro y hojas. Y de esos recuerdos ocultos en los nombres, perdidos en las listas, empezaron a estallar, a explotar las historias.

El recuerdo del perro y su pelambre invernal se convirtió en "El emisario", un cuento sobre un niño, en cama, enfermo, que envía a su perro a que junte las estaciones en el cuerpo y vuelva a informarle. Y entonces, una noche, el perro regresa de un viaje al cementerio y trae "compañía".

Un título de la lista, LA VIEJA, se convirtió en dos historias. Una fue "Había una anciana", sobre una dama que se niega a morir, y que desafiando a la Muerte, exige a los enterradores que le devuelvan el cuerpo; y la segunda,

"Temporada de incredulidad", sobre unos niños que se niegan a creer que una vieja haya sido alguna vez joven, muchacha, niña. La primera apareció en mi primera colección, *Dark Carnival*. La segunda pasó a formar parte de un ulterior examen de asociaciones de palabras y que se llamó *El vino del estío*.

Sin duda ya podemos ver, pienso, que son la observación personal, la fantasía rara, la extraña presunción lo que da resultado. A mí me fascinaban los viejos. Intentaba desentrañar su misterio con los ojos y una mente joven, pero me dejaba continuamente estupefacto darme cuenta de que en un tiempo ellos habían sido yo, y que en un día lejano yo sería ellos. ¡Absolutamente imposible! No obstante, situación espantosa, trampa terrible, allí estaban, ante mis propios ojos, esos niños y niñas encerrados en cuerpos viejos.

Volviendo a hurgar en mi lista, me detuve en el título EL FRASCO, producto de mi azorado encuentro con una serie de embriones exhibidos en una feria cuando tenía doce años y una vez cuando tenía catorce. En los lejanos días de 1932 y 1934 los chicos, por supuesto, no sabíamos nada, absolutamente nada del sexo y la procreación. Pueden imaginar pues mi estupefacción cuando, errando por una exposición de feria, vi un montón de fetos de humanos y gatos y perros exhibidos en frascos con marbetes. Me horrorizaron la mirada de esos muertos nonatos y los nuevos misterios de la vida que ellos metieron en mi cabeza esa noche y a lo largo de los años. Nunca les hablé a mis padres de los frascos y los fetos en formol. Había tropezado, sabía, con ciertas verdades que era mejor no discutir.

Desde luego, todo esto afloró cuando escribí "La jarra", y la feria y la exposición de fetos y todos los viejos terrores se me vertieron de las puntas de los dedos a la

máquina. Al fin el viejo misterio había encontrado reposo en un relato.

En mi lista encontré otro título: LA MULTITUD. Y, mecanografiando con furia, recordé una conmoción terrible cuando, a los quince años, salí corriendo de la casa de un amigo para enfrentarme con un coche que se había llevado por delante una valla callejera y había salido disparado contra un poste de teléfono. El coche estaba partido por la mitad. Había dos muertos en el asfalto y una mujer murió justo cuando yo llegaba, con el rostro hecho una ruina. Un minuto después murió otro hombre. Y uno más murió al día siguiente.

Yo nunca había visto algo así. Volví a casa aturdido, chocando con los árboles. Tardé meses en superar el horror de la escena.

Años más tarde, con la lista ante mí, recordé unas cuantas cosas peculiares de aquella noche. El accidente había ocurrido en una intersección flanqueada a un lado por fábricas vacías y un patio de escuela abandonado, y al otro por un cementerio. Yo había ido corriendo desde la casa más cercana, que estaba a unos cien metros. Sin embargo en un instante, al parecer, se había reunido una multitud. ¿De dónde había salido? Con el tiempo sólo conseguí imaginar que algunos, de modo extraño, habían salido de las fábricas vacías o, más extrañamente aún, del cementerio. Después de escribir apenas unos minutos se me ocurrió que sí, esa multitud era *siempre* la misma multitud, que se reunía en *todos* los accidentes. Eran víctimas de accidentes de hacía años, destinadas fatalmente a volver y rondar los escenarios de accidentes nuevos.

Una vez que di con esta idea, el cuento se terminó solo en una tarde.

Mientras, los artefactos de feria se iban juntando cada vez más, y sus grandes huesos ya se abrían paso a través

de mi piel. Más y más largas, yo seguía haciendo excursiones poéticas en prosa sobre circos que llegaban mucho después de medianoche. Un día de esos años, cuando tenía poco más de veinte, iba rondando un Laberinto de Espejos del viejo muelle de Venice con mis amigos Leigh Brackett y Edmond Hamilton, cuando de pronto Ed exclamó: "Larguémonos de aquí antes de que Ray escriba un cuento sobre un enano que viene todas las noches a mirarse en un espejo que lo alarga". "¡Eso es!", grité yo, y corrí a casa a escribir "El enano". "Así aprenderé a morderme la lengua", dijo Ed a la semana siguiente, cuando leyó el cuento.

EL BEBÉ de la lista era yo, claro.

Recordé una vieja pesadilla. Era sobre nacer. Me recordé en la cuna, con tres días de edad, aullando por la experiencia de haber sido empujado al mundo: la presión, el frío, el chillido vital. Recordé el seno de mi madre. Recordé al médico, en mi cuarto día de vida, inclinándose hacia mí con un escalpelo para llevar a cabo la circuncisión. Recordé, recordé.

Cambié el título de EL BEBÉ por el de "El pequeño asesino". Ese cuento ha sido antologado docenas de veces. Y yo había vivido la historia, al menos en parte, desde mi primera hora de vida y sólo la había recordado de veras a los veintipico.

¿Escribí relatos basados en todos los sustantivos de mis páginas y páginas de listas?

En absoluto. Pero sí sobre la mayoría. EL ESCOTILLÓN, apuntado en 1942 o 1943, no afloró hasta hace tres años, en un cuento que publicó *Omni*.

Otra historia sobre mi perro y yo tardó más de cincuenta años en aflorar. En "Bendígame, padre, pues he pecado" fui hacia atrás en el tiempo para revivir una paliza que le había dado a mi perro a los doce y por la cual no

me había perdonado nunca. Escribí el cuento para examinar por fin a aquel muchacho cruel, triste, y dar descanso eterno a su fantasma y el del perro amado. Dicho sea de paso, era el mismo perro que en "El emisario" volvía del cementerio con "compañía".

En esos años, junto con Leigh, mi maestro era Henry Kuttner. Él me sugería que leyera autores —Katherine Anne Porter, John Collier, Eudora Welty— y libros —*El fin de semana perdido, La carne de un hombre, Lluvia en el umbral*— que iban a enseñarme cosas. En algún momento me dio un ejemplar de *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson. Al terminar el libro me dije: "Un día quisiera escribir una novela con gente parecida, pero que pase en Marte". De inmediato apunté una lista de la clase de tipos que me gustaría plantar en Marte, a ver qué sucedía.

Me olvidé de *Winesburg, Ohio* y de la lista. Con los años, escribí una serie de cuentos sobre el Planeta Rojo. Un día levanté la vista y el libro estaba terminado, la lista completa y *Crónicas marcianas* en vías de publicarse.

Ahí tienen, pues. En suma, una serie de nombres, algunos con adjetivos insólitos, que describían un territorio desconocido, un país no descubierto, parte de él Muerte, el resto Vida. Si no hubiera urdido esas recetas para el Descubrimiento, nunca me habría transformado en el picoteante arqueólogo o antropólogo que soy ahora. Ese grajo que busca objetos brillantes, extrañas carcazas y fémures deformes en los túmulos de basura que tengo en el cráneo, donde, junto con los restos de las colisiones con la vida, se esparcen Buck Rogers, Tarzán, John Carter, Quasimodo y todas las criaturas que me dieron ganas de vivir para siempre.

Como dice la vieja canción del Mikado, yo tenía una listita, salvo que larga, que me llevó al país del Vino del

Estío y me ayudó a trasladar el país del Vino del Estío a Marte, y de rebote me devolvió a un territorio de vino oscuro cuando una noche, mucho antes del amanecer, llegaba el tren del señor Tinieblas. Pero la primera y más importante fila de nombres fue ésa, llena de hojas que susurraban en las aceras a las tres de la mañana y de funerales que rodaban por vías férreas vacías, uno tras otro, y de grillos que de pronto, sin ninguna razón, se callaban, de modo que uno se oía el corazón y hubiera deseado no oírlo.

Lo cual nos lleva a una revelación final.

Uno de los nombres de mi lista de la secundaria era La Cosa o, mejor aún, La Cosa del final de la escalera.

Donde yo crecí, en Waukegan, Illinois, había un solo cuarto de baño: arriba. Hasta encontrar una luz y encenderla había que subir un tramo de escalera a oscuras. Yo intentaba convencer a mi padre de que dejase la luz encendida toda la noche. Pero eso era caro. La luz quedaba apagada.

A eso de las dos o tres de la mañana me entraban ganas de orinar. Me demoraba en la cama una media hora, dividido entre la torturante necesidad de alivio y lo que sabía me aguardaba en el oscuro corredor que llevaba al altillo. Al fin, impulsado por el dolor, me asomaba del comedor a la escalera pensando: date prisa, salta, enciende la luz, pero hagas lo que hagas no mires arriba. Si miras antes de encender la luz, allí estará *eso*. La Cosa. La terrible cosa que aguarda al fin de la escalera. De modo que corre, ciego; no mires.

Corría, saltaba. Pero siempre, inevitablemente, a último momento, en un parpadeo, miraba la espantosa oscuridad. Y aquello siempre estaba. Y yo gritaba y caía por la escalera, despertando a mis padres. Mi padre gruñía y se volvía en la cama, preguntándose de dónde había salido

su hijo. Mi madre se levantaba, me encontraba en el vestíbulo hecho un revoltijo y subía a encender la luz. Esperaba a que subiera al cuarto de baño y volviera para besarme la cara sucia de lágrimas y arroparme en la cama el cuerpo aterrorizado.

A la noche siguiente y la otra y la otra pasaba lo mismo. Enloquecido por mi histeria, papá sacó el viejo orinal y me lo puso bajo la cama.

Pero nunca me curé. La Cosa no se movía de allí. Sólo me alejé de ese terror cuando a mis trece años nos mudamos al Oeste.

¿Qué he hecho en los últimos tiempos con esa pesadilla? Bien...

Ahora, muy tardíamente, La Cosa está en lo alto de la escalera, aguardando aún. Desde 1926 hasta hoy, primavera de 1986, la espera ha sido larga. Pero al fin, cosechando en mi siempre fiable lista, he mecanografiado el nombre en papel, añadiendo "La escalera", y al fin me he enfrentado con el tramo oscuro y la frialdad ártica que se mantuvo quieta sesenta años, esperando que, a través de mis dedos helados, la pidieran bajar hasta la corriente sanguínea de ustedes. Surgido de las asociaciones del recuerdo, el cuento quedó acabado esta semana, al mismo tiempo que yo escribía este ensayo.

Ahora los dejo al pie de la escalera, treinta minutos después de medianoche, con un bloc, una pluma y una posible lista. Conjuren sus palabras, alerten a su personalidad secreta, saboreen la oscuridad. Peldaños arriba, en las sombras del altillo, espera su Cosa. Si le hablan con suavidad y escriben toda vieja palabra que quiera saltar de sus nervios a la página...

Tal vez, en su noche privada, la Cosa del final de la escalera... empiece a *bajar*.

WILLIAM TREVOR

EL CUENTO MODERNO*

El cuento moderno puede ser definido como la destilación de una esencia. Se puede señalar que debe tener una tesis, que debe ir hacia algún lado, que no puede darse el lujo de ser vago. Pero el arte tiene su propia manera de desafiar ambas definiciones y reglas, y de no ofrecer mucha ayuda cuando se examinan, en particular, los cuentos de Irlanda. Al reunir los cuentos de esta antología fui llevado, una y otra vez, a considerar el papel que ha jugado, y que sigue jugando en la vida irlandesa, el contar cuentos. Un aire irlandés en esta dirección ha sido reconocido como una característica nacional. Las historias de un tipo u otro tienen una manera de aparecer en la conversación irlandesa, lo mismo como entretenimiento que como una forma de comunicación. Durante siglos han sido ofrecidas a los extranjeros, casi como una forma de hospitalidad:

* Trevor, William: "Introduction" en *The Oxford Book of Irish Short Stories* (William Trevor, ed.). Oxford, New York, Oxford University Press, 1989, pp. IX-XVI. Traducción de Lauro Zavala.

historias largas, simples historias de acontecimientos extraordinarios, de misterios y maravillas, de caballerosidad, amor, crueldad y violencia. Y al lado de las especulaciones acerca de sus orígenes, la pregunta siempre ha sido la misma: ¿por qué encontramos tanta delicia en ellas, por qué forman parte de manera tan natural de lo vernacular irlandés?

Hace no mucho tiempo tuve un pequeño negocio con un sargento de policía en Country Mayo. Llamé a su remota casa, que se encuentra a un lado del camino, un domingo a mediodía, sólo para que su ama de llaves me dijera que él aún no había regresado de misa y de "cualquier otro lugar al que pudo haber sido llamado". Si yo dirigía mi automóvil hacia el camino, lo encontraría de este lado del cruce.

Me dirigí hacia el lugar, y antes de llegar al cruce lo encontré, aproximándose lentamente hacia mí en su bicicleta. Se bajó cuando yo me detuve. Le di el mensaje de un conocido común, y entonces él señaló hacia los montes distantes y me contó una historia sobre un vendedor ambulante que varios años antes había buscado refugio en aquellos montes después de haberse fugado con "la esposa de un capitán" de Galway. La inspiración desatada por los tarros de cerveza que habían seguido a la devoción del sargento, alcanzó un impulso sin prisas; el relato tardó veinte minutos.

La razón de nuestro encuentro disminuyó en importancia; la historia que por casualidad surgió del encuentro resultó ser más relevante. En sus detalles pudo haber sido diferente de la última vez que el sargento la contó, las circunstancias eran diferentes, y la repetición idéntica habría sido tediosamente mundana. De la misma manera, el recuento más familiar del campesino al que se le vende un medallón en una feria asegurándole que la ima-

gen que contiene se parece mucho a él mismo, tiene cientos de versiones, dependiendo de quién la cuenta. Se puede dar una razón diferente para haberla comprado, y la narrativa varía al antojo de cada narrador. En una de las versiones, la esposa del campesino observa las miradas subrepticias de su esposo hacia un objeto que guarda en su bolsillo. Ella lo toma cuando él está dormido, y se enfurece al descubrir que es el retrato de una mujer. "¡Y, además, es una criatura gruñona, sucia y vieja!", confía al sacerdote con el cual comparte la confidencia. Al examinar por sí mismo la miniatura, el sacerdote decide que la mujer no está en su juicio, pues lo que él mira es a un hombre colorado y regordete. Es vagamente familiar: podría incluso tener una lejana similitud con él mismo, sólo que carece de estilo y dignidad. Y entonces recuerda que el hombre que estuvo en la parroquia antes que él era legendario por la manera como su oscura alma se lanzaba sobre los demás desde sus pequeños y repulsivos ojos.

En algunas versiones de esta historia la acción pasa a peripecias más complicadas; en otras, se introducen otros personajes, con diversos giros y énfasis, y las marcas de registro de cada narrador. Sólo se mantiene constante el hecho de lo que la gente en todas partes en algún momento experimentó al observar un espejo por primera vez.

No es difícil que esta historia y la del sargento de policía hayan tenido su origen en otro lugar, la contribución irlandesa a su supervivencia es la inmediatez de la palabra hablada y las transformaciones necesarias para capturar la imaginación local. J.M. Synge registró en las Islas Aran, a principios de este siglo, a un "campesino iletrado":

> "¿Trae usted oro consigo?", dijo el hombre.
> "No traigo", dijo O'Conor.

"Entonces me pagará con la carne de su cuerpo", dijo el hombre.

Ambos fueron a la casa, donde se sacó un cuchillo, y se puso un pedazo de tela blanca sobre la mesa, y O'Conor fue puesto encima de la tela.

Entonces el hombre iba a enterrar el cuchillo sobre el hombre, cuando lady O'Conor dijo:

"¿Usted ha acordado cinco libras de carne?"

"Cinco libras de carne", dijo el hombre.

¿Usted ha acordado una gota de su sangre?", dijo lady O'Conor.

"Nada de sangre", dijo el hombre.

"Corte la carne", dijo lady O'Conor, "pero si usted derrama una sola gota de su sangre yo se lo cobraré". Y al decir esto puso una pistola sobre la cabeza del hombre.

Lo que en Inglaterra, hace varios siglos, había estado en la elaboración del teatro más sofisticado permaneció como una historia de tradición oral en el rudo espacio marítimo del Atlántico, y por ello Synge llegó a ser entretenido con la historia de Cimbelina. En esos mismos días la Comisión de Folklor Irlandesa inició una larga exploración por los distritos rurales, buscando historias folklóricas para las cuales no tenían que ir demasiado lejos. Sean O'Sullivan, que tradujo muchas de ellas del irlandés, recordó después: "El anciano o anciana de estos distritos que no tenía historias folklóricas que contar era la excepción". Generalmente se concede que la parroquia de Carna, en West Galway, tenía más historias no registradas en 1935 que las que habían en todo el resto de Europa Occidental. Los trabajadores de la Comisión, así como otros coleccionistas individuales, fueron afortunados al encontrar el arte de contar historias en pleno auge en muchos distritos, con narradores sobresalientes en posesión de grandes repertorios.

Pero a pesar de semejante entusiasmo, el *seanchaí* (el viejo narrador junto a la fogata) estaba en vías de extinción. El narrador que iba de parroquia en parroquia contando sus historias era una figura mucho menos familiar de lo que había sido, y aun antes de que la comisión del folklore hubiera empezado su trabajo, la incansable partera del Renacimiento Irlandés, lady Gregory, se quejaba de que las grandes leyendas del pasado ya no estaban siendo diseminadas. Ella misma se encargó de reunir algunas historias de entre la confusión y las contradicciones que había en lo que aún quedaba de los viejos manuscritos. Adoptando una agradable voz, ella prometió "palabras simples y sencillas, de la misma manera que mi vieja maestra de escuela me contaba historias de la Irlanda que ya desapareció, cuando yo era una pequeña niña en Roxborough". Así, los viejos mitos épicos —en los que aparecían Cuchulain, Deirdre, la reina Maeva y Aillel, Findabair el de los Ojos Claros, el Toro de Cualigne y Cruachan el de los Encantamientos— fueron devueltos al pueblo, como si una edad de oro fuera revivida para adornar la Penumbra Céltica.

> Sucedió una vez que antes de que Maeva y Aillel se levantaran de su lecho real en Cruachan, empezaron a hablar entre sí. "Lo que estoy pensando", dijo Aillel, "es en el refrán 'Es buena la esposa de un hombre bueno' ". "Es un buen refrán", dijo Maeva, "pero ¿por qué lo recuerdas en este momento?" "Lo recuerdo ahora porque tú eres mejor ahora que el día que me casé contigo." "Yo era buena antes de tener que ver contigo", dijo Maeva. "Nunca se supo qué tan buena, y nunca se ha sabido hasta ahora", dijo Aillel, "excepto que te quedaste en casa como cualquier otra mujer, mientras los enemigos en tus fronteras estaban matando a los tuyos ante ellas, y tú no fuiste capaz de impedirlo". "Eso no fue así", dijo Maeva, "sino que de las seis

> hijas de mi padre Eochaid, rey de Irlanda, yo era la mejor y la única en la que él pensaba. Para repartir regalos y dar consejos yo era la mejor, y para asuntos de armas y peleas yo era la mejor de todas. Yo tenía mil quinientos soldados, hijos de exiliados, y mil quinientos hijos de jefes. Y yo tenía a todos éstos", dijo, "para cuidar mi propia casa; y además mi padre me dio una de las provincias de Irlanda, la provincia de Cruachan, por lo que me dieron el nombre de Maeva de Cruachan". (Tomado de "Cuchulain of Muirthemne" por lady Gregory.)

Encontrar vida entre el polvo de antiguos escritos ha sido algo constante en Irlanda desde entonces, pero incluso sin ese apoyo, y a pesar de la desaparición del *seanchaí*, la costumbre nativa de contar historias ha sobrevivido muy bien en la vida cotidiana. Hace muchos años, cuando yo vivía en Portlaoise (entonces Maryborough) un joven carpintero de Limerick entró a la única tienda de comida de paso que había en el pueblo, en busca de hospedaje. Recibió una cálida bienvenida, y supo que había una habitación disponible. Pero unas semanas más tarde los propietarios del lugar —una robusta pareja— parecían no estar del todo bien. Sus rostros estaban pálidos, y sus miradas parecían indicar que no habían dormido. Y entonces llegó la historia. Durante la noche había surgido un ruido inquietante del interior de la habitación del carpintero, con toquidos y voces que no eran la de su ocupante. Todas las mañanas las sábanas del carpintero estaban empapadas de sudor. Al final se le pidió al hombre abandonar el lugar, pero los hechos se habían hecho tan notorios que le resultó imposible encontrar otra habitación, y se vio obligado a renunciar a su trabajo y abandonar el pueblo. Los cuartos que estaban arriba de la tienda volvieron a quedar en silencio, pero en caso de que algo hubiera quedado ahí, un sacerdote llevó a cabo la ceremonia de exorcismo.

Cuarenta años más tarde, con el aspecto de ser un forastero en una casa de huéspedes del lugar, se me contó la historia de los fantasmas del carpintero. Los elementos eran los esenciales, tal como yo los recuerdo: el joven pelirrojo, la pareja del lugar de paso tan sencilla como la comida que servían. Pero la verdad de la realidad se había transformado en la verdad de la ficción, y un énfasis fresco estaba surgiendo a través del tejido para comunicar el asombro que hubo alguna vez. Sin embargo, al ser escrito, el relato del carpintero que viaja de pueblo en pueblo es tan ordinario como los lugares en los que se quedaba a espantar a los vecinos. De manera similar, el relato del hombre que huyó con la esposa del capitán se vuelve plano al quedar escrito sobre el papel, y la historia del campesino ingenuo pierde gran parte de su naturaleza de comedia intrincada, y las transcripciones de Synge carecen del dramatismo que la habilidad de quien narra la historia habría proporcionado de manera natural. Sean O'Sullivan observa: "una traducción al inglés de narradores expertos como, por ejemplo, Eamonn a Búrc, Peig Sayers, Muiris (Sheáin) Connor y Jimmy Cheallaigh, para nombrar unos pocos, es una pálida sombra de la narración irlandesa original". Las voces, con sus diversas modulaciones, quedan silenciosas en la página impresa; la audiencia está ausente; sólo permanecen el patrón de la narrativa y la procesión de motivos narrativos.

El deseo de presentar a quienes escuchan a personajes que no conocen (lo cual está muy cerca del corazón de todo acto de contar, sea anecdótico o de otra naturaleza) no es algo que desaparezca simplemente porque el paso del tiempo trae cambios. Sigue siendo un fuerte deseo en Irlanda, y continúa siendo satisfecho. Los lectores de *Irish Times* en los días de su más renombrado columnista, Myles na gCopaleen, estarán familiarizados con el personaje fue-

ra de escena que aparece en la estación de autobús de Drimnagh.

> El hermano no puede mirar un huevo... Simplemente no tolera ver un huevo. Lomo, jamón, pescado, cualquier cosa que usted quiera mencionar, se lo comerá todo y pedirá que le sirvan más. Pero no puede soportar el huevo. Gracias de todos modos, pero nada de huevos. El huevo está prohibido.

Las subsecuentes aventuras del hermano son contadas a continuación. El escenario era común, y la salud o las enfermedades de la dueña del lugar son la fuente de la acción.

> Ella había tenido reumatismo durante mucho tiempo. El hermano le ordenó irse a la cama, pero, por todos los diablos, ella se negaba a irse a la cama... El día de Año Nuevo ella tuvo un ataque que era algo terrible, con toda clase de fuertes dolores en la espalda. No podía mover ni una mano para aliviarse el dolor. No podía caminar o ponerse en pie.

Myles na gCopaleen escribió con el nombre de Flann O'Brien, bajo cuyo nombre se oculta uno de los más inventivos y perceptivos novelistas de Irlanda. Pero requería poca percepción señalar la pasión de los irlandeses por habitar las estaciones de autobús o cualquier otro lugar mundano con personajes curiosos, y por detallar, con facilidad innata, episodios interesantes. "Espere hasta que haya escuchado esto." Y cuando uno lo ha escuchado: "¿No es algo increíble?" No es suficiente para un habitante de Cork o de Wexford simplemente cuestionar el famoso ingenio y la vivaz conversación de los dublineses. Para llevar adelante la acusación de que no existen sería más natural decidir ilustrarla al recordar a los dos viejos bebedores en la esquina de un aposento, cuya tarde es ilumi-

nada por un simple intercambio de frases. "Dicen que los chinos comen bambú", dice uno de ellos, y después de seguir haciendo esa observación, mientras el par de tarros es llenado varias veces, su acompañante termina por contribuir a la conversación diciendo: "¿En serio?"

Es en relación con este contexto de una tradición oral profundamente arraigada como inevitablemente se debe considerar el cuento moderno en Irlanda. "Un arte joven", observó correctamente Elizabeth Bowen, "una criatura de este siglo". Joyce en Irlanda y Chéjov en Rusia pusieron lo viejo de cabeza: las figuras de gran peso que representaban los dramas intensos de un pasado místico fueron enviadas al baúl de los recuerdos. Con una violencia revolucionaria, las historias que ahora estaban en espera de ser contadas parecían no tratar acerca de nada en absoluto. Además, siempre contaban lo que ocurría a los personajes más pobres, los que Frank O'Connor llamaba "hombres pequeños", y con frecuencia, conforme avanzaba el siglo, contaban lo que ocurría a mujeres fuertes y experimentadas. La novela había medido sus fuerzas con lo heroico, que por mucho tiempo había servido para distinguir la ficción de los mitos, las sagas y las parábolas. El cuento surgió de lo que permaneció de todo ello, pero su crecimiento fue tan productivo que su emergencia como forma literaria no podía ser negada. Su novedad no era distinta de la que había en los impresionistas y en los postimpresionistas. Su intensidad dejó detrás un eco, una huella distintiva en la mente. El cuento mantiene oculta en su interior tanta información como la que ofrece al ser leído. Contó tan pocas cosas como se atrevió a hacerlo, pero con frecuencia se asomó a un mundo tan grande y tan complicado como cualquier cosa que la leyenda o la novela podrían ofrecer. El arte de ofrecer retratos formaba parte de sus entretelas.

Lo que estaba ocurriendo internacionalmente sirvió a Irlanda de manera particular, y la contribución de Irlanda a esta forma diferente de historia estaba destinada a ser tan generosa como ya lo había sido su contribución para la forma más antigua. Ocasionalmente se sostiene que el genio irlandés para el cuento está relacionado con el hecho de que cuando la novela levantó su cabeza, Irlanda no estaba preparada para ella. Esto es muy cierto. En Inglaterra, por ejemplo, la gran novela victoriana había sido nutrida por la arquitectura de una sociedad rica y estratificada en la cual la complacencia y la hipocresía, acompañadas por el maltrato a los desafortunados y los pobres, ofrecieron a la vez material para la ficción y terreno para la protesta. Los ricos habían logrado el ocio y una apariencia de sofisticación para las clases medias que estaban surgiendo; la estabilidad en casa era la joya en la corona imperial. En Irlanda había distanciamiento, religión reprimida, la confusión de las dos lenguas y el espectro del hambre. La actitud civilizada y libresca de escribir y leer novelas era ajena a una sociedad conflictiva, aún mayoritariamente campesina, en la misma medida en que las tardes en las que se juega al cricket y no transcurre el tiempo aún son ajenas a la ocupada y conflictiva Irlanda de fines de siglo. Mientras en Inglaterra los lectores esperaban impacientemente otro episodio de *The Old Curiosity Shop* o *David Copperfield*, en Irlanda la ingeniosidad de una historia, o la manera de contarla, aún persistían como temas de conversación. Las raíces de la vieja manera de contar seguían creciendo, y lo siguieron haciendo, a destiempo pero para beneficio del arte moderno. En los cuentos de George Moore, y con seguridad en los de Somerville y Ross, hay rastros hábilmente preservados de la vieja tradición. El clásico de Seumas O'Keilly, "The Weaver's Grave", es un ejemplo de cómo la forma antigua ya está

en proceso de aproximarse a la modernidad. Pero mucho más importante para la nueva generación de escritores fue la herencia de una audiencia para la cual la ficción de duración breve, independientemente de cómo se ofreciera, era el modelo establecido. La naturaleza receptiva de esta audiencia (un deseo de creer más que de encontrar virtudes instantáneas en el escepticismo) permitió al cuento moderno avanzar, igual que lo había hecho el cuento de tradición oral. Las historias, más aún que las novelas, nos hechizan, y los hechizos han sido nutridos en Irlanda por tanto tiempo como la avaricia imperial ha estado tratando de forzar a su pueblo a quedar reducido a un modelo específico. El cuento irlandés ha terminado por atraer audiencias que se encuentran mucho más allá de sus fronteras, pero la confianza nacida a la vez del instinto y de la familiaridad ha sido un impulso para que continúe el arte de hechizar a sus audiencias. La comprensión de un modo de comunicación no es algo que se abandone fácilmente. Los irlandeses encuentran deleite en las historias de cualquier clase, porque contarlas y escucharlas es ya algo instintivo en ellos.

Hasta el día de hoy, la novela no ha florecido de la misma manera. Las novelas son leídas con gran interés (los irlandeses están entre los lectores más voraces del mundo), pero ciertos cuentos son valorados con el mismo aprecio que cualquier otra cosa en el género más largo. Los escritores ingleses de ficción tienden a afirmar que sus cuentos son las sobras de sus novelas. En Irlanda he llegado a escuchar lo contrario.

FREDERICK BARTHELME

SIN TENER RAZÓN, MINIMALISTA CONVICTO ROMPE EL SILENCIO*

Después de lo declarado aquí y en otras publicaciones a propósito de la nueva y fallida literatura, también acerca de los elementos ignorados y de los tiempos verbales descompuestos —para no mencionar las acusaciones por omisiones excesivas, escasa profundidad moral y mucho tiempo perdido en la tienda de abarrotes—, un escritor difícilmente se da tiempo de urdir una palabra nueva, siquiera esbozarla, y colocarla en el caballete, antes de que alguien decida que ésa es una palabra equivocada. Se me ocurren un par de críticas que la gente suele hacer: la de "¡Oye, mamá, más estupideces en el periódico!", la cual no es muy útil, y esta otra: "¡Mi chimenea eléctrica consumiéndose en el fuego del debate!"

* Barthelme, Frederick: "Sin tener razón: minimalista convicto rompe el silencio", en *Revista de la Universidad de México*, septiembre de 1988, vol. XVII, núm. 452, pp. 3-9. Originalmente publicado en *The New York Review of Books*. Traducción de José Luis Benavides y Humberto Rivas.

Los cargos en contra de la llamada ficción "minimalista", como yo los entiendo, se centran en algunas ideas de lo que la ficción solía ser, o de lo que se pensaba que era. Los principales cargos son: *a*) omisión de grandes ideas "filosóficas", *b*) poca historia o sentido histórico, c) falta de (o equivocada) postura política, *d*) insuficiente "profundidad" del personaje, *e*) lugares comunes en las descripciones, enormemente apoyadas en los nombres publicitarios, *f*) "estilo" monótono, *g*) pobreza moral.

Estos reproches surgen desde todos los frentes, de todos los ángulos políticos y literarios, dando a entender que lo único en que coinciden es en llamar a eso minimalismo. Lo detestan. Los cargos son formulados generalmente de modo negativo, ya que son críticas que demandan lo que esa ficción no es, sin reconocer lo que sí es. Y esto es extraño, porque si el minimalismo *no está funcionando*, si la ficción es tan insustancial como los críticos sugieren, ¿por qué todo este alboroto? Hay mucho de esto también en *The New York Times*, *The Atlantic*, *Esquire* y todas las publicaciones literarias; en la actualidad uno no puede leer la reseña de un libro sin encontrar el ataque obligado a la prosa minimalista (incluso en *USA Today*), entonces supongo que debemos concluir que algún nervio ha sido tocado. No me propongo analizar sistemáticamente estas acusaciones, y no quiero defender cada trabajo individual que ha sido medido con la misma vara; lo que me gustaría hacer, mediante un recorrido de exploración de esas acusaciones, es utilizar una pequeña autobiografía para fantasear cómo hemos llegado a ser lo que somos. (Digo *nosotros* porque he sido inculpado y, aunque no tengo una afinidad especial con otros igualmente acusados —como Raymond Carver, Ann Beattie, Mary Robison—, siento verdadera afinidad al evaluar su trabajo, pensando que es serio y exigente, digno de atención.)

Hace mucho, en los años sesentas, cuando yo, por lo menos, era extremadamente joven, la juventud tenía muchas ideas. Siempre nos reuníamos en un café, discutíamos acaloradamente aquellas ideas: que el lenguaje se crea a sí mismo, que la palabra es un gesto, que la ironía es el instrumento principal e indispensable para ver el mundo. Fue una época ingenua y maravillosa. Podías incluir porquerías en tu trabajo, vaciar una bolsa de basura ahí y argumentar que eso recontextualizaba la prosa. Algo acerca de este modo de enfocar, de ver las cosas en detalle y liberarlas de sus ataduras, fue formativo. Más que eso, muchas veces fue conmovedor, se logró capturar el atisbo de la idea dolorosa, disparatada o maravillosa en un fragmento famoso. Tú podías *ver* las cosas de esta manera, en alto contraste. Experimentábamos una especie de pubertad violenta y efervescente en ese trabajo, un excitante: "¡Pero si podemos hacerlo todo!"

¡Qué lástima! Al pasar el tiempo, cualquier estupidez serviría, y sirvió. Mucha gente comenzó a tener ideas, y éstas se debilitaron. Era tan fácil que todo el mundo las tenía. No podías mirar alrededor sin ver que alguien inflara algo que ya hubiese sido tratado, desde la perspectiva crítica, como si fuera una idea ya consagrada. El río se desbordó.

Había cuatro peces gordos, siempre agrupados, aunque no escribían exactamente lo mismo: John Barth había publicado dos libros hermosos y directos, y otros dos igualmente hermosos y oblicuos; William Gass había escrito ensayos en *Fiction and the Figures of Life*, y además algunos cuentos; John Hawkes había evolucionado de la fecundidad a lo profundamente elegiaco; y Donald Barthelme había reelaborado más o menos el *lenguaje* de la ficción. Barth estaba en Buffalo animando a sus estudiantes a que escribieran sobre las pelotas de volibol, aun-

que no creo que él mismo escribiese sobre ese tema, a pesar de su única apuesta a la cinta de Moebius; Gass estaba en la Universidad de Washington poniendo calidad en la enseñanza de la escritura; Hawkes estaba en Brown, probablemente con gripe; y Barthelme, cuando no estaba enseñando a los muchachos del City College y de otras partes, estaba ocupado instruyendo a sus hermanos menores. El problema era que después de estos narradores de primera línea, había otros que vendían libros en los que figuraban personajes con nombres estrambóticos dentro de una narrativa desarticulada. Una lista o dos darían cuenta de ellos: eran simpáticos e inteligentes, pero no muy *buenos* escritores.

Las cosas continuaron así. Eran pocos los que realmente podían hacer bien esto, pero no cubrían la demanda. Pronto, los escritores clase *B* fueron promovidos para satisfacer esas necesidades, pero nunca lo lograron, no entendieron lo que fue conocido por los artistas de todo el mundo como el *síndrome Alfred Leslie*. (Ésta es una anécdota para aprendices: en los cincuentas, Alfred Leslie era un pintor estupendo, venía diez minutos atrás de Kooning; aun cuando las pinturas de Leslie eran buenas, estaban envueltas por el hedor de lo *tardío*. Después de un tiempo, resolvió el problema e hizo algo diferente —instantáneas de él mismo que medían dos metros y medio— y esto le funcionó.) Sin embargo, los escritores clase *B* nunca lo entendieron, continuaron publicando versiones clase *B* y haciéndose menos famosos; mientras tanto, los cuatro escritores que hacían el trabajo clase *A* se preocupaban acerca de cómo *repetirlo*.

Después de un tiempo, cualquier tonto podía darse cuenta de que al participar en ese juego se corría el riesgo de darle un mordisco al reptil en el extremo equivocado. Además, esto era fatigoso; el trabajo era muy delicado.

Había que sostenerlo todo el tiempo. Tenías que acompañarlo a casa de los lectores y explicarlo, ajustarles los lentes, acomodarles los pies, volverles las páginas y señalarles lo sobresaliente. Pero esto no bastaba. Entonces, los escritores comenzaron a buscar otras cosas que hacer. Y ahí sí había otras cosas, por supuesto, aunque ninguna lo suficientemente notable, debatida tanto en las pláticas como en los escritos. Un autor que te interesaba mucho era John Cheever; ¿qué *estaba* haciendo él ahí? Él no había sido un elemento importante en tu educación, pero era divertido, ágil. Y cruel. Accesible de un modo que los otros cuatro tal vez no lo eran. Ellos *tenían razón*, por supuesto, pero él era accesible. Incluso John Updike, dolorosamente cercado por lo que ahora se conoce como el *síndrome George Will*, comenzaba a parecer bueno. Entonces buscabas un poco más y encontrabas: Junichiro Tanizaki, Natsume Soseki, Yasunari Kawabata; Heinrich von Kleist y Anton Chéjov; Jean Rhys y Jane Bowles; y otra vez encontrabas Flannery O'Connor, y Charles Dickens, Raymond Chandler, James M. Cain, Willa Cather, Jean Cocteau, Joaquim María Machado de Assis, la versión de Joseph Mc Elroy de Peter Handke, y después, la versión de Peter Handke, y Thomas Bernhard y Roland Barthes; volvías a examinar a Alain Robbe-Grillet, y después Max Apple, Grace Paley, V. S. Pritchett, Joan Didion, Gustave Flaubert y F. Scott Fitzgerald. Era un mundo maravilloso.

La gente pensaba: "Está bien, basta de ironía". Porque una vez que has entrado en la ironía "total" de lo posmoderno, no puedes regresar fácilmente a lo efímero. Esto ocurrió entre 1972-1974. No estoy seguro de que *todos* hubieran pensado "basta de ironía", pero sí se hablaba mucho acerca de esto, aunque los peces gordos hubieran dicho que la ironía lo era todo, el único camino para ex-

presar que el mundo estaba roto y que no se le podía aprehender prescindiendo de ella. Esto parecía y sonaba bien. Todo el mundo se impresionaba de todos los tipos de cosas enfermas, medio absurdas, que en esos días se encontraban en cualquier lugar —y la gran ironía— coqueteándole al lector; parecía el único modo de dominar ese momento histórico en el que todo se tornaba repentina e inexplicablemente inasequible. (Los tiempos cambian: hoy esa ironía se parece un poco a una comedia de Ernie Kovacs.)

El mundo del arte literario entonces (como podría ser ahora) era uno de esos estados mágicos e idealizados en los cuales todas las cosas que no eran importantes se permitían serlo por un minuto; quizá fuese una reacción a lo inescrutable. El truco consistía en crear una atmósfera de convención teatral en la que el mundo *real* pareciera ficción. Es un maleficio a la inversa: lo real, tratado como si requiriera esa convención teatral, se convierte en irreal, y asequible (ya que es deliberado en sí mismo). En ese momento, el truco estaba en el centro, pero el problema era resolverlo, y una vez resuelto ya no interesaba. Además, ahora *tú* eras Alfred Leslie, y *tú* trabajabas arduamente y eso no bastaba. Tú, con aspiraciones a nivel de concertista, queriendo ser justo y talentoso, y hacer algo genuino, tratando de hacerlo bien y evitando la chapucería, tenías que permanecer relegado a la última fila durante la función.

En 1976, había mucho de este discurso "metairónico" en la Universidad Johns Hopkins: John Barth estaba ahí, había sustituido el discurso de las pelotas de volibol por una más natural combinación de brillantez y amabilidad, y Charles Newman estaba ahí, en su BMW, planeando su piscina subterránea. Y Tony Tanner estaba ahí en medio de su propia crisis, pero fascinante. Y los estudiantes también eran buenos. Mary y Jim Robison estuvieron ahí; todo

hace "¡zas!" en los relatos de Mary; cada vez que un objeto golpea a otro "zasea". Esto era interesante. Y Lisa Zeidner estuvo ahí, ya desde entonces escribiendo a milla por minuto, poniendo en su trabajo todas las cosas que podía pensar, y algunas que no podía pensar. (Las cosas eran muy relajadas; a algún tipo le dijeron que necesitaríamos una botella de Cloralex y una esponja para arreglar su narración.) Entonces Leslie Epstein llegó a enseñar el segundo semestre y era como si viniera del décimo planeta. Nos habló de Leon Tolstoi cuando ya estábamos hartos de Laurence Sterne, Franz Kafka, Italo Calvino y Gabriel García Márquez. De hecho, ya habíamos terminado a Gabriel García Márquez. En clase, la gente trataba de vapulear al señor Epstein por sus opiniones acerca de la literatura, y así continuaba todo. ¡Ocurrió un movimiento de retroceso! ¡Después uno de antirretroceso!, durante el cual el cerrado método psicológico del señor Epstein, si no es que su gusto, contribuyó al consenso de que una oración llana, en apariencia monótona, podía ser más poderosa en general que la hasta ese momento inteligente oración común. El trabajo de Mary Robison era instructivo; la gente la admiraba a regañadientes, haciendo notar que lo ordinario de su temática y sus frases estaba desequilibrado por la particular intensidad de su lenguaje. Todos coincidían en que eso funcionaba, en que su mirada fría producía una especie de drama. Don Perfecto, en su propio discurso maravillosamente pomposo, ya nos había dicho que el drama, o la *dramaturgia*, era lo que andábamos buscando.

Ésta fue la colita de la época posmoderna (nadie sabía entonces que la palabra sería diluida a lo largo de una línea de Philip Johnson y aplicada a todo, desde la arquitectura para las perreras hasta los bares satanizados), y veías a esos cuatro peces gordos allá afuera bailando en la calle, paseando al perro y al gato, y veías a treinta y cinco

imitadores haciendo pequeñas copias, y tú querías aprender algo de eso, así que lo que pensabas era: *a*) no puedes hacerlo tan bien como esos cuatro, *b*) puedes hacerlo mejor que los treinta y cinco, pero ¿quién querría hacerlo? y c) hacer esto, de cualquier modo, no concordaba con tu visión del mundo —la tuya estaba más cerca del momento en que Indiana Jones saca la pistola y aniquila al espadachín— ¿por qué hacerse el tonto con las reglas?, ¿por qué no sólo hacerlo bien?

Un par de escritores ya habían puesto de cabeza el mecanismo de lo posmoderno. Lo hizo Raymond Carver, quien habría pensado: "Bueno, si tú eres capaz de hacer *todo*, quizás tú también seas capaz de no hacer *nada*". Perfectamente claro y simple, una idea brillante: una autoimpuesta pobreza de recursos, la imagen invertida de lo comúnmente prolífico. El problema fue que esto aún contenía artificio (aunque la mayoría de la gente quiere entenderlo como algo directo, sin querer darse cuenta del artificio; atribuyámoslo al poder de la lectura). Su trabajo empezaba a notarse así como el de Ann Beattie, aunque ella venía de John Cheever, rehaciendo el retrato social, usando la ironía como material mas no como método, reintroduciendo el *personaje*: algo que había sido extraviado por tanto andar con la cabeza en las nubes. Existía esta propuesta en el trabajo de Beattie, y en una intencional mala lectura de Raymond Carver, es decir que podías ir directo a algo, ignorando la precondición de ironía "totalizante", y ésta fue una idea notable en ese momento.

Entonces, si fueras un pez entrenado y posmoderno, convencido de la primacía de la palabra, de la imagen, de lo aparente, del sonido, del juego connotativo y denotativo, del estilo y la gracia, pero corto de sensibilidad para lo representacional, lo que harías sería manejar de Texas a Mississipi y darte cuenta de que, mientras cruzas el puente

de veinte millas sobre el pantano de las afueras de Baton Rouge, la gente es más interesante que las palabras. Esa idea descansó por un rato al borde del pozo de lo trillado, hasta que fue recogida por el sentimiento de que la experiencia ordinaria —casi *cualquier* experiencia ordinaria— era esencialmente más compleja e interesante que un encuentro artificial con la L mayúscula del Lenguaje. Entonces, recordabas que la experiencia misma era un lenguaje, incluso si era un lenguaje en gran parte inasequible, en el sentido de *irreductible*. Ahí estabas, con años invertidos en este único *sistema* literario y enfrentado con esa idea hostil que parecía una revolución industrial casera.

Comprensiblemente, querías reunir estos elementos: la polivalencia de las palabras, por un lado, y el renovado interés en la gente, por el otro. Esto te regresaba al "realismo", y tan pronto como volvías a mirarlo recordabas por qué al comenzar no lo habías practicado. En primer lugar, el realismo contenía muchas mentiras, falsificaciones de experiencias en nombre del drama, lo cual era paradójico ya que pretendía ser representación; en segundo lugar, había mucho que escribir sobre un tema hasta matarlo, escribir y escribir hasta que la única esperanza fuese que después de tanta verborrea apareciese algo de valor en la página; en tercer lugar, había una actitud, como si el autor estuviera tratando de venderte algo, y en cuarto y último lugar, al construir la prosa "transparente", los escritores muy frecuentemente pasaban por alto la prosa misma, y el resultado era que daban gato por liebre. Tú, un recién graduado postmoderno, radiante por haber encontrado al fin esa altura inestimable en la cual querías vivir, sabías que no era cierto: escribir mal estaba bien, sólo si se hacía intencionalmente, y bien.

Estos problemas del "realismo" iban a contrapelo de tu capacitación y experiencia. Las grandes ideas "filosófi-

cas" de la ficción realista parecían las más de las veces tinglados, oportunidades publicitarias para disparar el canon prefabricado de alguien desde una situación privilegiada. No sé de dónde viene la suposición de que la ficción trafica con las grandes ideas, pero tomo como un axioma que aquellos que dicen detentar las grandes ideas del momento tal vez mienten. Sólo es sentido común. Si un tipo se te acerca en la gasolinería (o en la biblioteca) y te dice que él es el hombre más guapo de la región, la *última* cosa que pensarías es "¿sabes?, tiene razón". De modo que aquí están mis reglas acerca de las grandes ideas: son con frecuencia grandes a causa de la inflación, producidas por los aires de un alma pobre con una idea ordinaria y una imaginación empresarial; incluso si son genuinamente grandes, no siempre se ven así aun cuando estés encima de ellas; muchas veces las grandes ideas son cosas *a posteriori* que la gente inventa para darle sentido a su experiencia, siendo ese *sentido* un tipo de declaración de limitaciones personales; y en arte, las ideas muchas veces son inherentes en lugar de agregadas.

Para un lector, inferencia e imaginación son herramientas útiles, y si los críticos prefieren las obras más antiguas, quizás se deba a que hay una abundancia de material secundario que reduce las ideas a proporciones manejables. Pero atención, hay de ideas a *ideas*. Las primeras son del tipo que se pueden insertar en una frase hecha para un espacio de treinta segundos con Jacobo Zabludovsky; las segundas son mucho más difíciles de manejar: no tienen líneas claramente definidas, ni versiones compendiadas, merodean alrededor y se meten en las cosas, sugieren e insinúan, hacen señales hacia la experiencia y generalmente eluden la clasificación, lo que hace difícil abordarlas. Alguien es artista no porque él o ella piense algo, sino porque él o ella *hace algo*; realiza el arte.

Al ejecutar *esto*, las ideas algunas veces se revelan como configuraciones oscuras, incluso extrañas.

Otro problema de la ficción realista fue que lo que pasaba por caracterización era una obediencia a un grupo de convenciones literarias. La gente no babeaba tanto en la vida como en la ficción realista. La gente no pontificaba mucho, era elusiva y tranquila, era muy reservada, escogía su lugar, y no se exhibía en un Burger King intercambiando *Weltanschauungen*. La gente era más lista que eso, se daba cuenta perfectamente de cuál era o podía ser, en cualquier momento, la limitación de su *Weltanschauungen*. Es decir, era modesta. Las cosmovisiones simplificadas (mercancías básicas de la ficción realista) eran casi tan útiles como los profesores: los toleras tanto como sea necesario; mientras ellos divagan en sus minúsculas oficinas, ayudando a las siguientes generaciones a equivocarse, saludas militarmente y te lanzas al ataque colina arriba (para cortar el pasto, recargar el dispensador de alimento para los colibríes, llamar a mamá y ver si sigue mejor).

Ahí estabas, en ese puente de Louisiana (el tiempo se había detenido) pensando en la encarnación reciente de la más grande historia jamás contada: el noticiario *24 horas*. Éste tenía grandes temas, drama interminable, un repertorio de miles, un argumento elaborado y tedioso, un suministro inacabable de episodios y digresiones, una narrativa densa con acción que caía y se levantaba, personajes completamente realizados, acción paradigmática, un contexto social e histórico, nociones profundas de psicología, una imaginería impactante, y un apabullante sentido del momento. Viéndolo (leyéndolo), uno acababa cada día (página, capítulo) tan satisfecho como expectante, alegre o disgustado por los acontecimientos, encantado o desencantado con alguien que provoca la noticia (personaje), conmovido o enfurecido con uno u otro de los locutores

(narradores), enriquecido con la urdimbre caprichosa de la operación entera. ¿Quién festejaría mañana la tragedia? Nosotros. Pero algo esencial faltaba en esta obra monumental, algo en el campo de la estructura o quizá más importante desde tu perspectiva: la *intimidad*. No experimentamos con mucha profundidad esas vidas que vemos (leemos) todos los días; en su lugar, las computamos, las comparamos con la nuestra y concluimos que el drama no alcanza al nuestro: no nos *sentimos* como ese tipo atrapado en la escalera eléctrica de Poughkeepsie, o aquella mujer tomada como rehén por su vecino, o esa pareja fajando en el fondo del reservado en esa historia del restaurante étnico en Milwaukee. Los acontecimientos son *atestiguados*, no experimentados. En lugar de visitar un pueblo, hacemos una especie de viaje nocturno a través de él en un lento vagón pullman.

El posmodernismo de los sesentas y los setentas, por el contrario, era como tomar una instantánea del pueblo y después hacer un sinnúmero de bromas al respecto. Esto como un medio de conocer algo que había sido, si no el pueblo, algo tan bueno como el pueblo. Ambos textos proporcionan información, sensaciones del pueblo, pero en el caso del pullman el lector es obstaculizado por el aparato (tren), mientras en el otro, el lector es apabullado por el observador. Y en ninguno de los dos casos el lector en realidad llegó al pueblo.

Ciertamente, ni el realismo ni la aventura del posmodernismo iban a llegar. De cualquier modo, eso es lo que tú suponías, ya que coincidía convenientemente con tus propósitos: emplear tus habilidades penosamente adquiridas como tu "oído" y tu "tacto" cuidadosamente desarrollados, y, al mismo tiempo, reaccionar ante aquella revelación que tuviste en el puente de Louisiana. Lo que querías hacer era trazar una distinción entre *realismo*,

caracterizado por todo un sistema de artificio literario, y *representación,* caracterizada por sólo una parte de ese sistema. Creías que se podía *intentar* ese juego de representación, y retratar a tu perro y a tu gato para ver qué pasaba. De pronto, tenías personajes a los que espiabas desde el coche pasando lentamente por el estacionamiento de la farmacia, pero en lugar de esperarlos pacientemente y alejarte manejando, como harías en la vida, ahora estás hablándoles y ellos responden cuidadosamente, muy claro, de un modo dolorosamente prístino y preciso, no en el sentido convencional "realista" o como la gente pudiera hacerlo en la vida, sino como algunos personajes en los árboles, o alguien descubriendo el hielo, o algunos otros seres artificiales en algún otro texto artificial.

Pero ya que los habías hecho aterrizar en un planeta ordinario, sorprendentemente parecido al nuestro, los lectores iban leyendo como si lo que habías escrito fuese un tipo de descripción a escala del mundo real. Y, claro, no podías asegurar que no lo fuera; quizá era un tipo de versión quisquillosa del mundo, bien editada, minuciosamente corregida y meticulosamente presentada. Aunque fuese *también* tan completamente *fantaseada* como cualquier versión posmoderna, hecha de algún modo *notablemente* real, porque el contexto y los componentes no eran ficciones obvias, abstracciones, asertos acerca del lenguaje, argumentos disfrazados de relatos, sino cosas ordinarias, lugares ordinarios, justo las cosas que los escritores estaban tratando de sacudirse de los hombros desde hacía veinte años.

Había beneficios adicionales: lo que tú sabes acerca de esos personajes era lo que sabes de la gente en la vida, lo que ves. Había algo positivo en eso, en no llenarles la cabeza con ideas prefabricadas, porque cuando te abstenías de ese acto literario tradicional, la gente en la página co-

menzaba a ser muy interesante. Justo como la gente con la que te topabas en las tiendas de abarrotes; los personajes cobraban dimensiones, matices, posibilidades; podías reflexionar acerca de ellos.

Aquí la historia da un giro. Al hacer este trabajo, comenzabas a refrescarte, a ver cuán hermoso es lo cotidiano, el subproducto de nuestra cultura supuestamente repulsiva, la huella viscosa del capital abyecto pulverizando el mundo natural, erradicando lo inútil, y difundiendo sistemas de valores económicamente irrealizables; además, todas las otras maneras elegantes de decir que si nadie habita ahí ahora, vayamos adelante y construyamos un nuevo centro comercial. Meses después, una noche, cuando transitas por el estacionamiento del centro comercial que ocupa una manzana entera buscando una tienda de abarrotes abierta las 24 horas (tal vez quieras algo hecho de chocolate), ¡zas! una chisporroteante luz mercúrea te golpea y ahí está todo ese nuevo asfalto negro con las perfectas líneas amarillas, y ese estacionamiento *es* despampanante. La manera en que tú lo ves, es tu mundo. Tú has tenido la capacidad de experimentar ese tipo de sentimientos, así que en lugar de esperar que tu mundo cambie, en lugar de buscar la gran belleza natural para exaltar, o volar al encuentro de la belleza en algún paraje cuidadosamente preservado, en lugar de ignorar (o quejarse) del subproducto de 60 tipos de comportamiento empresarial mercenario y reprobable (todos los cuales también detestas, más o menos), buscas alrededor, dejas que tu ser toque eso. Parte de eso es físico, parte gráfico, parte simbólico, parte connotativo. Parte de esto es el viento, resbalándose a través de ese espacio abierto, con el viento en el mundo, *todavía* en el mundo, a pesar de todo. Tal vez el viento no es tan bueno como antes, no tan puro, no tan fuerte, no tan dulcemente aromático, no... ¡espera un mi-

nuto! ¿Qué olor es ése? Es raro. Huele como a tanque de gas o algo así, huele como a fábrica de Resistol. Quizás debas bajar el cristal de la ventanilla y averiguar de qué se trata. Y lo haces. Y aquí está esa brisa que trae un olor que no es de lilas, pero que es algo. En verdad, es endiabladamente bueno. Es como cuando vas en la autopista y ese olor a zorrillo merodea por ahí. La primera vez subes los cristales de las ventanillas y frunces la nariz ante un mal aroma, pero no deja de ser interesante. Un gran incidente olfativo está afuera en medio de la nada. La próxima vez, dejas abajo los cristales, y la siguiente vez que has sacado la cabeza, aspiras una gran bocanada. Esto es lo que está sucediendo en el estacionamiento. El lugar es enorme y está vacío, como un templo antiguo. Los autos pasan zumbando arriba en la autopista, las luces son como extranjeros, y las cosas son verdosas, tu piel es verdosa, y tú has percibido este aroma a quemado de la refinería; este olor es intrigante porque no es normal, pero, intrigante también por ser su esencia particular y aterradora.

Supongo que lo anterior es lo que está pasando en general con esta nueva ficción; la gente está bajando los cristales de sus ventanillas tratando de obtener una buena bocanada de lo que hay allá afuera. Es difícil, dado todo el aerosol que nos rodea. Como escritor, has evitado las huecas convenciones de personajes y "estilo", no puedes "filosofar" de ese modo fácil que brota quizá con demasiada espontaneidad en los literatos; tienes que esquivar las versiones simplistas de los temas morales y políticos que los malos escritores y los buenos periodistas de televisión adoran, tienes que servirte del lenguaje cuidadosamente para que logres más que puro lenguaje. Es difícil, pero cuando funciona, te deja boquiabierto, no porque tú poseas *el* mundo en la página, sino porque tú posees *un* mundo, palpable, exigente, espantoso.

No es un mundo carente, o ignorante de la historia, como ha sido frecuentemente señalado, sino un mundo en el cual la historia no es lo que solía ser. Los antecedentes del personaje se reconocen como improvisaciones psicológicas; tan interesantes que probablemente ni siquiera se presenten en Broadway. La historia de la cultura se ve como un superficial y huidizo esbozo, un docudrama, el primer uso aparente de lo que es la autodefensa: es una especie de Relaciones Públicas de alta calidad. La idea es que la historia se vuelve impotente por mal uso. El mundo en este trabajo no quiere negar el *encanto* de los hechos, sino recordar que hay tantos que no importa lo que quieras creer, ahí están alineados detrás tuyo, esperando. La experiencia, por el contrario, es tan enigmática que con sólo una leve sospecha puede plasmarse en la página con cierta seguridad. Esto no es una idea nueva —todos la están dejando siempre de lado y diciendo: "Oh, sí, claro, pero..." y sosteniendo a toda costa argumentos desarticulados que tienen a la mano—, pero es una idea clave en este trabajo, que rehúsa pasar por alto cualquier cosa, que insiste en que conocer algo, incluso si es insignificante, incluso si es solamente un conocimiento transitorio; es mejor que no conocer nada en términos elevados y permanentes.

Quizá esta visión de la historia que tienen todos, la de volver los ojos hacia la Literatura de los clásicos como método de conocimiento, sea lo que permite a la gente ignorar la probabilidad de que algo en esta nueva ficción sea tan bueno como era la ficción cuando la literatura era rica y resplandeciente, con las abundantes cosechas de muchas invenciones fabulosas y mundanas (parte de estas cosechas era tonta, pero estábamos complacidos con ella y la recordábamos cariñosamente de todas formas). Quizá lo que deberíamos hacer es dejar esta disputa in-

fantil por el dulce reposet literario y comenzar a averiguar lo que *es* esta ficción difamada. Si mientras tanto algunos tipos vienen y te catalogan como *minimalista*, juzgando al lector y al escritor de un solo golpe y etiquetándolos con un reductivo término diseñado para sugerir los límites de su capacidad, diles que prefieres pensar que no estás llenando el autobús con mucha ortodoxia, con mucha opinión madura y con tópicos, política, "histórica" e intelectualmente certificados. Diles que prefieres pensar que estás dejando espacio para los lectores, al menos para aquellos a los que les *gusta* usar su imaginación; que esperas que esos lectores escuchen los murmullos, capten las tintas y los matices, reúnan los rastros, sientan las presiones, y que mientras tanto, la prosa los atrape en el drama y el drama rompa sus corazones. Justo como en los viejos tiempos.

FLANNERY O'CONNOR

PARA ESCRIBIR CUENTOS*

> *Cada mañana entre las 9 y las 12 voy a mi estudio y me siento frente a una hoja de papel. Muchas veces sólo me quedo ahí durante tres horas sin que ninguna idea aparezca. Sin embargo sé una cosa: si alguna idea aparece entre las 9 y las 12, estoy ahí lista para ella.*

He oído decir que el cuento es uno de los géneros literarios más difíciles, y siempre he tratado de decidir por qué la gente piensa de esa manera acerca de algo que para mí parece ser uno de los más naturales y fundamentales medios de expresión humana. Después de todo, comenzamos a escuchar y a contar cuentos desde que somos niños y no parece haber nada excesivamente complicado en ello. Sospecho que la mayoría de ustedes han estado contando cuentos toda la vida y sin embargo han venido aquí para descubrir cómo hacerlo.

* O'Connor, Flannery: "Writing Short Stories" en *Mystery and Manners. Occasional Prose*. Selected and edited by Sally and Robert Fitzgerald. New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1989. Traducción de Luis Arturo Ramos, tomada de *La palabra y el Hombre*, Xalapa, Universidad Veracruzana, abril-junio 1990, núm. 74, pp. 99-108.

La semana pasada, luego de haber escrito algunas sosegadas consideraciones para utilizarlas hoy aquí, mi tranquilidad se hizo añicos cuando recibí para leer siete de sus manuscritos.

Después de la experiencia, me encontré lista para admitir que si bien el cuento no es uno de los géneros literarios más difíciles, sí que al menos resulta más complicado para unos que para otros.

Todavía sospecho que la mayoría de las personas se inician con algún tipo de habilidad para narrar un cuento, pero que ésta se pierde a lo largo del camino. Claro que la capacidad de crear vida con las palabras es en esencia un don. Si lo tienes, puedes desarrollarlo; si no lo tienes, mejor deberías dedicarte a otra cosa.

No obstante he descubierto que quienes carecen de este don son los que con más frecuencia se empeñan en escribir cuentos. Como quiera que sea, estoy segura de que son ellos los que escriben los libros y los artículos acerca de cómo-escribir-cuentos. Tengo una amiga que está llevando un curso por correspondencia en este tema y me ha mostrado algunos capítulos con títulos tales como "La fórmula del cuento para escritores", "Cómo crear personajes", "¡Hagamos la trama!". Esta forma de corrupción le está costando 27 dólares.

Creo que discutir la confección de un cuento a partir de argumento, personaje y tema, es como tratar de describir la expresión de un rostro concretándose a señalar dónde están los ojos, la nariz y la boca. He oído a los estudiantes decir: "Soy muy bueno con los argumentos, pero no puedo hacer nada con los personajes", o "Tengo este tema pero no tengo argumento", y en una ocasión escuché a uno afirmar: "Tengo la anécdota pero no tengo la técnica".

Técnica es el caballito de batalla de todos ellos. Una vez di una charla en un club de escritores, y durante la

sesión de preguntas una buena mujer solicitó con las mejores intenciones: "¿Podría proporcionarme la técnica para escribir un cuento dentro del cuento?" Debo admitir que en ese entonces era tan ignorante que ni siquiera sabía qué cosa era eso, sin embargo ella me aseguró que tal cosa existía porque había entrado en un concurso para escribir un cuento así y el premio era de 50 dólares.

Pero, haciendo a un lado a los que carecen de talento para el cuento, existen otros que sí lo tienen, pero se la pasan a tropezones porque no tienen idea de lo que es un cuento.

Supongo que las cosas más obvias son también las más difíciles de definir. Todo el mundo piensa que sabe lo que es un cuento. Pero si ustedes piden a un principiante que escriba uno, serán los responsables de casi nada: una reminiscencia, un episodio, una opinión, una anécdota, cualquier cosa que ustedes quieran menos un cuento. Un cuento es una acción dramática completa, y en los buenos cuentos, los personajes están vistos a través de la acción y la acción aparece controlada mediante los personajes, y el resultado de todo esto es un significado que se desprende de la completa presentación de la experiencia. Yo prefiero decir que un cuento es un acontecimiento dramático que involucra a una persona porque ésta es una persona, una persona en particular; es decir, porque forma parte de la condición humana general y experimenta alguna situación humana específica. Un cuento involucra siempre, de una manera dramática el misterio de la personalidad. Presté algunos cuentos a una granjera vecina, y cuando me los devolvió me dijo: "Esos cuentos sólo te enseñan lo que harán algunas gentes", y me dije a mí misma que ella tenía razón; cuando se escribe un cuento debería uno conformarse con empezar exactamente ahí: mostrar cómo algunas personas en particular *lo harán, y lo harán* a pesar de todo.

Claro que éste es un humilde principio y la mayoría de las personas que piensan que quieren escribir cuentos no están dispuestas a empezar por ahí. Quieren escribir acerca de problemas, no de la gente; o acerca de temas abstractos, no de situaciones concretas. Tienen una idea o una opinión, o un ego desbordado o quieren *ser un Escritor*, o quieren comunicar su sabiduría al mundo de una manera lo suficientemente sencilla como para que el mundo pueda absorberla. Como quiera que sea, no tienen una historia, y tampoco estarían dispuestas a escribirla en caso de que la tuvieran. Y ante la ausencia de algo que contar, se lanzan a la búsqueda de una teoría, una fórmula o una técnica.

De ninguna manera esto significa que cuando se escriba un cuento se tenga que olvidar o dejar a un lado la postura normal que se mantenga. Nuestras creencias serán la luz por la que habremos de mirar, pero no serán lo que se vea ni tampoco un sustituto del acto de mirar. Para el escritor de ficción todo tiene su punto de prueba en el ojo, y el ojo es un órgano que a la larga involucra la personalidad entera y la porción de mundo que éste pueda abarcar. Involucra al juicio. El juicio es algo que principia con el acto de ver, y cuando no es así, o cuando se le separa de la visión, provoca la confusión mental que se transmite luego al cuento.

La ficción opera a través de los sentidos, y creo que una de las razones por las que la gente encuentra tan difícil el escribir cuentos, es que olvidan cuánto tiempo y paciencia se requiere para convencer por medio de los sentidos. Ningún lector que no experimente en verdad, al que no se le haga sentir el cuento, va a creer aquello que el escritor solamente le dice. La primera y más obvia característica de la ficción es que tiene que ver con la realidad a través de lo que puede ser visto, oído, olido, gustado o tocado.

Claro que esto es algo que no puede aprenderse sólo de memoria; tiene que aprenderse con el hábito. Tiene que convertirse en la manera en que habitualmente se ven las cosas. El escritor de ficción debe darse cuenta de que no puede crear compasión con compasión, emoción con emoción u opinión con opinión. Tiene que proporcionar todo esto en un cuerpo; tiene que crear un mundo con peso y dimensión.

Me he percatado de que los cuentos de los principiantes se erizan con emoción, pero a menudo es difícil precisar a quién pertenece tal emoción. Con frecuencia el diálogo evoluciona sin el apoyo de personajes que el lector pueda realmente ver, incontenibles reflexiones se filtran en cada párrafo del cuento. La razón estriba en que el principiante está más interesado en sus ideas y emociones que en su acción dramática, y en que es demasiado perezoso o presuntuoso para descender a lo concreto que es donde opera la ficción. Piensa que el juicio existe en un lugar y la impresión sensorial en otro. Mas para el escritor de ficción, el juicio comienza en los detalles que ve y en la manera en que los ve.

Los escritores de ficción que no se preocupan por los detalles concretos son culpables de lo que Henry James llamó "especificación débil". El ojo se desplazará sobre las palabras mientras la atención se va a dormir. Ford Madox Ford enseñó que aun si un personaje apareciera en un cuento sólo el tiempo suficiente para vender un periódico, tendrá que estar lo suficientemente detallado como para que el lector pueda verlo.

Tengo un amigo que está tomando clases de actuación en Nueva York con una rusa que se supone es muy buena maestra. Mi amigo me escribió que durante el primer mes no pronunciaron una frase, solamente aprendieron a observar. Aprender a observar es la base del aprendizaje de

todas las demás artes con excepción de la música. Conozco a muchos escritores que pintan, no porque sean muy buenos pintando, sino porque les ayuda en su trabajo. Los obliga a observar las cosas. La escritura de ficción rara vez tiene que ver con decir cosas, tiene que ver con mostrar cosas.

No obstante la ficción se enriquece con el uso del detalle, no refiere al simple y mecánico ejercicio de amontonarlos. El detalle tiene que ser controlado por el propósito total, y cada detalle deberá ser colocado para trabajar en su favor. El arte es selectivo. Lo que aparece en él es esencial y produce movimiento.

Claro que todo esto requiere tiempo. Un buen cuento no debería tener menos significado que una novela, ni su acción debe ser menos completa. Nada que resulte esencial para la experiencia principal puede quedar fuera del cuento. Toda acción debe estar satisfactoriamente justificada en términos de su motivación, y tiene que contar con un principio, un medio y un final, aunque no necesariamente en ese orden. Creo que muchas personas deciden que quieren escribir cuentos porque son breves, y por breves ellos entienden breves en todos sentidos. Creen que un cuento es una acción incompleta en la que muy poco aparece mostrado y mucho sugerido, y creen que sugiere algo sólo con no mencionarlo. Resulta muy difícil desengañar a un principiante respecto a esta idea, porque piensa que cuando omite algo está siendo sutil; y cuando alguien le dice que tiene que poner algo en el papel para que pueda haber algo, piensa que se trata de un idiota insensible.

Tal vez la pregunta central para ser considerada en cualquier discusión relacionada con el cuento sea la de qué debemos entender por breve. Lo breve no significa escaso. Un cuento deberá ser extenso en profundidad y

proporcionarnos una experiencia significativa. Tengo una tía que piensa que nada sucede en un cuento a menos que al final alguien se case o se pegue un tiro. Escribí un cuento acerca de un vago que se casa con la hija idiota de una vieja sólo para adueñarse de su automóvil. Luego del casorio se van en el auto de viaje de novios, y él abandona a la muchacha en un merendero y continúa solo el viaje. Ése es un cuento completo. Todo lo que puede decirse acerca del misterio de la personalidad de ese hombre está mostrado mediante esta particular dramatización. Sin embargo nunca pude convencer a mi tía de que ése es un cuento completo. Ella quiere saber qué sucedió después con la hija idiota.

No hace mucho el cuento fue adaptado para la televisión, y el adaptador, que sabía su negocio, hizo que el vago, se arrepintiera y regresara por la hija idiota para que ambos continuaran su camino sonriendo como imbéciles. Mi tía cree que al fin el cuento está completo, pero yo tengo otra opinión al respecto, la cual no resulta conveniente manifestar en público. Cuando se escribe un cuento, sólo se tiene que escribir uno; sin embargo siempre habrá quienes se rehúsen a leer el cuento escrito.

Y esto trae a mientes la terrible pregunta de para qué tipo de lector se escribe cuando se escribe ficción. Tal vez cada uno de nosotros piense que contamos con una solución personal para este problema. Pero en lo que a mí concierne tengo una muy elevada opinión del arte de la escritura y una muy baja opinión de lo que se llama el lector "promedio". Me digo a mí misma que no puedo escapar de él, que la suya es la personalidad que se supone debo mantener alerta; pero al mismo tiempo también se supone que tengo que proporcionar al lector inteligente la experiencia profunda que busca en la ficción. Claro que en verdad ambos tipos de lectores no son sino facetas de la

propia personalidad del escritor y que, en última instancia, el único lector de que éste puede conocer algo es él mismo. Todos escribimos a nuestro propio nivel de entendimiento; pero resulta parte de las características peculiares de la ficción en que su superficie literal pueda estar hecha de manera que produzca diversión para un tipo de lector en el obvio plano físico, al mismo tiempo que un significado en la persona entrenada para experimentarlo.

El significado es lo que evita que el cuento sea breve. Prefiero hablar del significado de un cuento que del tema de un cuento. La gente habla del tema de un cuento como si aquél fuera el cordón con el que está atado un costal de comida para pollos. Creen que si pueden coger el tema de la manera en que se puede coger el cordón correcto en el saco de comida, podrán abrir el cuento y alimentar a las gallinas. Pero no es así como el significado opera en la ficción.

Cuando se puede exponer el tema de un cuento, cuando se puede separar del cuento mismo, entonces se puede estar seguro de que no se trata de un buen cuento. El significado debe estar encarnado al cuento, ambos deben conformar un monolito. Un cuento es una manera de decir algo que no puede ser dicho de otro modo, y se necesitan todas las palabras del cuento para expresar su significado. Se narra un cuento porque una explicación sería inadecuada. Cuando alguien pregunta de qué se trata un cuento, lo único acertado es aconsejarle que lea el cuento. El significado de la ficción no es significado abstracto sino significado experimentado, y el propósito de hacer declaraciones respecto al significado de un cuento es sólo para ayudarnos a experimentar más plenamente ese significado.

La ficción es un arte que requiere la más estricta atención a lo real, sin importar que el escritor esté escribiendo

un cuento realista o uno fantástico. Lo que quiero señalar es que siempre comenzamos con lo que es o con lo que tiene la posibilidad eminente de ser verdad. Hasta cuando se escribe una fantasía, la realidad es su base más apropiada. Algo resulta fantástico porque es *tan* real; tan real que resulta fantástico. Graham Greene ha dicho que no puede escribir "me detuve al borde de un abismo sin fondo", porque eso no puede ser verdad, o "corriendo escaleras abajo salté a un taxi", porque eso tampoco es verdad. Sin embargo Elizabeth Bowen puede escribir de uno de sus personajes que "se estrujó el cabello como si escuchara algo dentro de él", porque eso es altamente posible.

Y hasta me atrevería a afirmar que la persona que escribe una fantasía tiene que estar aún más detenidamente atenta al detalle concreto que alguien que escribe en la vena naturalista, ya que mientras más presiona el cuento la credulidad, más convincentes deben ser sus elementos.

Un buen ejemplo de todo esto es *La metamorfosis* de Franz Kafka. Es la historia de un hombre que despierta una mañana convertido en una cucaracha aunque sin haber perdido su naturaleza humana. El resto de la historia tiene que ver con su vida, sus sentimientos y su muerte como un insecto con naturaleza humana; esta situación resulta aceptada por el lector debido a que los detalles concretos de la historia son absolutamente convincentes. El hecho es que el relato describe la naturaleza dual del hombre de una manera tan realista que es casi insoportable. La verdad no aparece distorsionada, sino que, por el contrario, cierto grado de distorsión es utilizado para acceder a la verdad. Si admitimos, como debemos, que lo aparente no es lo mismo que lo real, entonces debemos conceder al artista la libertad de llevar a cabo ciertos

reordenamientos de la naturaleza si esto conduce a una más profunda penetración de la visión. El artista mismo siempre debe recordar que lo que está reordenando *es* la naturaleza, y eso él tiene que saberlo además de contar con la capacidad de describirla con propiedad a fin de tener la autoridad de reordenarla completamente.

El peculiar problema del cuentista estriba en cómo hacer que la acción que describe revele el misterio de la existencia tanto como sea posible. Cuenta solamente con un pequeño espacio para lograrlo y no puede hacerlo mediante declaraciones. Tiene que conseguirlo a través de lo que muestra y no de lo que dice, además tiene que mostrar lo concreto; así que su problema consiste en realidad en cómo lograr que lo concreto opere por partida doble en su favor.

En la buena ficción, ciertos detalles tenderán a la acumulación de significado a partir de la acción del cuento mismo, y cuando esto sucede, los detalles se vuelven simbólicos por la manera en que funcionan. En una ocasión escribí un cuento llamado "Good Country People" en el que una doctora en filosofía sufre el robo de su pierna de madera a manos de un vendedor de biblias a quien ella trató de seducir. Admito que, parafraseada de esta manera, la situación resulta un simple chiste de mal gusto. Al lector promedio le encanta atestiguar el robo de la pierna postiza de cualquiera. Pero, sin dejar de interesar a este tipo de lector y sin hacer declaraciones plenas de intenciones elevadas, el cuento se las ingenia para actuar a otro nivel de la experiencia al permitir que la pierna de madera acumule significados. Al principio del cuento se plantea el hecho de que la doctora en filosofía es una inválida tanto del cuerpo como del espíritu. No cree en nada que no sea su propia creencia en nada, percibimos que hay un trozo de palo en su alma que corresponde a su pierna postiza.

Claro que esto nunca se dice abiertamente. El escritor de ficción declara lo menos posible. El lector efectúa esta conexión a partir de los elementos que se le muestran. Inclusive hasta podría ignorar que está realizando la conexión; sin embargo, la conexión está ahí y produce un efecto en él. En la medida en que el cuento avanza, la pierna de palo continúa acumulando significado. El lector se entera de lo que la muchacha siente por su pierna, lo que su madre siente y lo que la campesina del lugar siente al respecto. Al final, cuando el vendedor de biblias aparece en la escena, la pierna ha acumulado tanto significado que ya está, como dice el dicho, *cargada*. Cuando el vendedor de biblias la roba, el lector se percata que ha despojado a la muchacha de parte de su personalidad y que mediante ello le ha revelado por primera vez su propia y profunda aflicción.

Si se quiere afirmar que la pierna de madera es un símbolo, se puede hacer. Pero por principio es una pierna de madera, y como pierna de madera resulta absolutamente necesaria en el relato. Tiene su lugar dentro del nivel literal del cuento, pero actúa tanto en la profundidad como en la superficie. Enriquece el relato en todas direcciones, lo cual es en esencia la manera en que un cuento escapa de ser breve.

Supongo que es necesario decir algo respecto a la manera en que esto sucede. No querría que ustedes pensaran que en ese cuento sólo me senté y me dije: "Voy a escribir un cuento acerca de una doctora en filosofía con una pierna de palo, y voy a usar la pierna de palo como un símbolo de otro tipo de aflicción". Tengo dudas de que muchos escritores sepan qué es lo que van a hacer cuando empiezan a escribir. Cuando comencé ese cuento ignoraba que iba a haber una doctora en filosofía con una pierna de madera. Simplemente me descubrí una mañana escribien-

do la descripción de dos mujeres de quienes sabía algo, y antes de que me diera cuenta, le había endilgado a una de ellas una hija con pierna de palo. Ya con el cuento adelantado, metí al vendedor de biblias, pero no tenía idea de lo que iba a hacer con él. No supe que iba a robar la pierna postiza sino hasta diez o doce renglones antes de que lo hiciera, pero cuando descubrí que esto era lo que iba a suceder, me percaté de que era inevitable. Se trata de un cuento que provoca un golpe en el lector y creo que la causa de ello es que produjo un golpe en el escritor.

Pese al hecho de que este cuento aparentemente surgió de una manera tan espontánea, es un cuento que casi no necesitó correcciones. Estuvo bajo control a lo largo de su escritura y si alguien preguntara que cómo se produce este tipo de control si no es mediante la plena conciencia, respondería que todo reside en lo que Maritain llama "el hábito del arte".

Es un hecho que la escritura de ficción es un fenómeno en el que participa la personalidad completa: la mente consciente así como la inconsciente. El arte es el hábito del artista, y los hábitos deben estar profundamente enraizados en la personalidad entera. Como cualquier otro hábito, tiene que ser cultivado por la experiencia durante un largo periodo de tiempo; enseñar cualquier clase de escritura es en definitiva un asunto de enseñar al estudiante a desarrollar el hábito del arte. Creo que es más que una mera disciplina, aunque también es eso; creo que es una manera de observar el mundo creado y de usar los sentidos de tal manera que los forcemos a descubrir en las cosas tanto significado como sea posible.

Claro que no soy tan ingenua como para suponer que la mayoría de las personas que vienen a las conferencias de escritores lo hacen para enterarse de qué tipo de visión resulta necesaria para escribir los cuentos que se conver-

tirán en parte permanente de nuestra literatura. Aun en el caso de que ustedes deseen escuchar esto, sus principales preocupaciones son inmediatas y de índole práctica. Quieren saber cómo poder escribir verdaderamente un buen cuento, y luego, cómo saber cuándo lo han conseguido; asimismo quieren saber cuál es la forma de un cuento como si la forma fuera algo que puede existir al margen de cada cuento y pudiera aplicarse o imponerse al material. Por supuesto que mientras más escriban, más cuenta se darán de que la forma es orgánica, que es algo que surge del material, que la forma de cada cuento es única. Un buen cuento no puede ser reducido, sólo puede ser expandido. Un cuento resulta bueno cuando continuamos viendo más y más en él y aún así escapa de nosotros. En ficción, dos más dos siempre son más de cuatro.

Creo que la única manera de aprender a escribir cuentos es escribiéndolos, y luego tratar de descubrir qué es lo que se ha hecho. El momento de pensar en la técnica empieza cuando se tiene el cuento enfrente. El maestro puede ayudar al estudiante analizando su trabajo y tratando de ayudarlo a decidir si ha escrito un cuento redondo, uno en el cual la acción ilumina totalmente al significado.

Tal vez lo más útil que yo pueda hacer es exponerles algunas de las observaciones generales que hice acerca de los siete cuentos que me enviaron. Las observaciones no encajarán con exactitud en ninguno de los cuentos en particular, sin embargo son puntos respecto a los que no hará ningún daño meditar por parte de quienes están interesados en escribir.

Lo primero de lo que está consciente cualquier escritor profesional que lee algo es, por supuesto, el uso del lenguaje. El uso del lenguaje en estos cuentos resulta tal que, con una excepción, sería muy difícil distinguir un cuento de otro. Y si bien recuerdo haberme topado con

varios lugares comunes, no consigo acordarme de una sola imagen o metáfora de ninguno de los siete cuentos. No quiero decir con esto que no las hubiera; sólo digo que ninguna fue lo suficientemente efectiva como para impresionarme.

A este respecto haré una observación que me alarma considerablemente. Con excepción de un cuento, prácticamente no encontré la utilización del dialecto local. ¡Qué sucede!, ésta es una Conferencia de Escritores del Sur. Todos los cuentos proceden de Georgia o Tennessee, sin embargo no hallé el sentido distintivo de la vida en el sur. Algunos nombres de lugares aparecen por ahí, Savannah o Atlanta o Jacksonville, pero todos ellos pudieron haber sido sustituidos fácilmente por Pittsburgh o Passaic sin obligar a ninguna otra alteración en el cuento. Los personajes hablan como si no hubieran escuchado otra clase de lenguaje que la que llega por el televisor. Todo esto indica que algo está fuera de foco.

Son dos los requisitos para la ficción: uno es el sentido del misterio y el otro el sentido de las costumbres. Se aprecian las costumbres en la textura de la existencia que nos rodea. La gran ventaja de ser un escritor del sur es que no tenemos que ir a ningún lado a buscar costumbres; malas o buenas, las tenemos en abundancia. En el sur vivimos en una sociedad que resulta rica en contradicciones, rica en ironía, rica en contrastes y particularmente rica en lenguaje. Y sin embargo aquí tengo seis cuentos escritos por sureños en los que casi no se utilizan los dones de la región.

Claro que la causa podría ser que ustedes han sufrido tan a menudo el abuso de estos dones que ya están prevenidos contra su uso. No hay nada peor que un escritor que no *usa* los dones de su región sino que se revuelca en ellos. Todo llega a ser tan sureño que asquea, tan local que resulta ininteligible, tan literalmente reproducido que

no conduce a nada. Lo general se pierde en lo particular en lugar de que lo particular sea mostrado a través de lo general.

Como quiera que sea, cuando la vida que verdaderamente nos rodea resulta ignorada totalmente, cuando nuestros patrones de lenguaje son completamente pasados por alto, entonces algo anda mal. El escritor debe entonces preguntarse a sí mismo si no está tratando de aludir a un tipo de vida que le resulta ajena.

El lenguaje caracteriza a la sociedad, y cuando se ignora el lenguaje es tanto como ignorar todo el ambiente social que puede conformar a un personaje pleno de significado. No se puede separar a los personajes de su entorno y decir mucho acerca de ellos como individuos. No se puede decir nada significativo acerca del misterio de la personalidad a menos que se ubique a esa personalidad en un verosímil y significante contexto social. Y la mejor manera de lograrlo es con el lenguaje particular del personaje. Cuando en un cuento de Andrew Lytle la anciana dice desdeñosamente que tiene una mula más vieja que Birmingham, obtenemos en una sola oración el sentido de una sociedad y de su historia. Buena parte del trabajo de un escritor del sur está ya hecho antes de que empiece a escribir porque nuestra historia vive en nuestra forma de hablar. En un cuento de Eudora Welty un personaje afirma: "De donde yo vengo usamos zorros como perros guardianes y búhos como gallinas, pero sabemos cantar". Hay todo un libro en esa sola oración, y cuando la gente de una localidad puede hablar de esa manera y los escritores lo ignoran, están desaprovechando lo que les pertenece. El sonido de nuestra habla es demasiado preciso como para desentenderse de él impunemente, y si el escritor trata de deshacerse de él, será responsable de destruir la mejor parte de su poder creativo.

Otra cosa que observé en estos cuentos es que la mayoría de ellos no profundizan en el personaje. No revelan mucho de él. No quiero decir que no penetren en su mente, sino que simplemente no muestran que tiene una personalidad. Una vez más esto se debe a la forma de hablar. Los personajes no tienen un lenguaje característico que los revele, y algunas veces ni siquiera cuentan con rasgos que los distingan. Al final uno siente que no se ha revelado personalidad alguna porque ninguna personalidad se encuentra ahí. En la mayoría de los buenos cuentos es la personalidad del personaje lo que provoca la acción. En la mayoría de estos cuentos siento que el autor ha imaginado una anécdota y luego se sacó de la manga un personaje para que la actuara.

Tendrán más probabilidades de éxito si empiezan a la inversa. Si se empieza con una personalidad verdadera, con un personaje real, algo tendrá que suceder y no se tiene que saber qué sucederá antes de comenzar. Es más, creo que podría ser mejor que no se supiera antes de empezar. Deben tener la posibilidad de descubrir algo de sus propios cuentos. Si ustedes no lo consiguen, probablemente nadie más lo hará.

ERACLIO ZEPEDA

CUÁNTO CUENTA UN CUENTO*

Siempre que leo *Los perros hambrientos* de Ciro Alegría, recuerdo cierta casa de cierto pueblo de mi infancia en donde sucedieron cosas que no tienen nada que ver con *Los perros hambrientos*, pero yo coloco el libro ahí, y en ese momento invento un mundo. Eso me enseñó temprano que en el cuento había que cuidar la sobriedad de las descripciones, para que la gente imagine sin que uno le diga todo: De *Benzulul*, por ejemplo, un día me dijeron que retrataba muy bien la selva. Pero, en realidad, no hay una sola descripción de la selva.

El cuento debe mostrar esa atmósfera en la que el personaje se mueve. Me sorprendo cuando leo cuentos en los que no advierto el calor o el frío, esas circunstancias en las cuales el ser humano está inserto, condiciones absolutamente naturales que enriquecen profundamente al cuento.

* Zepeda, Eraclio: "Cuánto cuenta un cuento". Fragmentos de una conferencia dictada, con ese título, en la Universidad Iberoamericana, 1990.

La mayor parte de las veces, cuando uno lanza la primera palabra no sabe a dónde va a llegar: es una materia absolutamente viva, independiente, individual, que se desarrolla por sí sola. ¡Ai de aquel que manipule el personaje de un cuento e intente llevarlo por donde él quiera! ¡Lo hará tan mal como los políticos que intentan pensar por todos! El personaje debe tener una vida y un desarrollo propios.

El cuento debe ser redondo; casi siempre sale de un solo golpe. En eso se parece al poema. Creo que el cuento es el pariente más cercano del poema: los dos son redondos y no tienen tiempo que perder. Claro, los dos soportan corrección, pero no soportan reestructuración. Cuando un compañero me dice que está escribiendo un cuento desde hace tres meses, yo, dentro de mí, le doy la bendición a ese cuento que va a nacer muerto, ¡jamás va a nacer!

Durante un tiempo me preocupó el aspecto teórico de la literatura; por fortuna, me di cuenta de que lo que yo quería era simplemente contar mentiras, platicar cosas inventadas. Mis pobres maestros de la Universidad Veracruzana, en donde estudié Antropología, con el escaso presupuesto que había, me mandaban a hacer expediciones para recoger mitos. Regresaba cargado de mentiras y mis maestros se entusiasmaban porque aquellos mitos que yo había recogido mostraban teorías "altamente perseguidas". Gastaban el resto del presupuesto de la universidad mandando nuevos antropólogos. Me daba una vergüenza terrible. A veces tenía tiempo y salía corriendo a contarles a los campesinos las mentiras que había inventado. Ellos las contaban y me salvaban un poco el prestigio.

Muchas veces he dicho que distingo perfectamente mi oficio de cuentero de mi oficio de cuentista. El cuentero es el que inventa un cuento en voz viva y cara a cara con el

que lo va a escuchar. Es uno de los actos de amor más grandes que se puedan ofrecer.

Yo era heredero de una tradición importante: en casa de mi abuela se reunían los cuenteros de todo el estado. No cualquiera podía contar. Había una larga jerarquía que ascender para tener derecho a tomar la palabra. El que se atreviera a dar un salto jerárquico veía la mirada más dura que se haya lanzado en Tuxtla y se callaba. Todos manejaban este arte no tan simple de encontrar la palabra exacta para irla metiendo en una larga hebra y hacer este collar que es el cuento. Entre ellos destacaban mi papá y el viejo don Valentín Espinoza.

De don Valentín recibí una de las lecciones más completas de mi oficio de crear cuentos. Me dijo: "No hay que hablar más de lo que haga falta". Años después encontré lo que recomendaba Hemingway: escribir con las dos puntas del lápiz —el carbón y el borrador— porque en realidad el oficio de escribir es una larga tarea de aprender a borrar.

Otra cosa que me enseñó es que cada palabra tiene una familia. Don Valentín me decía: "Fíjate, Laco, que cada palabra es como una cajita que hay que abrir, y adentro tiene una almendrita que probar, porque hay palabras dulces y amargas". Don Valentín me dio lecciones de literatura como difícilmente hubiera podido escuchar en una escuela. Yo sentí que había recibido una llave para abrir la puerta al encuentro con la palabra; descubrí una nueva concepción del lenguaje.

Don Valentín tiene ochenta y dos años y es uno de los hombres más jóvenes que conozco porque está siempre dispuesto al asombro. La juventud del cuento también reside en el asombro, en ver al mundo como si fuera un amanecer adánico. Si uno logra esto, creo que está en camino de hacer un buen cuento.

Estoy absolutamente convencido de que todos los cuenteros pueden ser cuentistas, siempre y cuando aprendan a leer y escribir. Más difícil es que todos los cuentistas sean cuenteros. Creo que para el escritor el ejercicio de cuentero es una espléndida práctica en contra de la petulancia. Es ver la desnudez de nuestro oficio, es ponerse de frente al que quiere oír y regalarle un cuento, un cuento que está naciendo ahí mismo. Se convierte además en un taller literario de extraordinaria eficacia para palpar el poder de la palabra. Esta capacidad que se desarrolla con el contacto de la palabra oral es un espléndido aprendizaje para el escritor. He encontrado que el ejercicio del cuentero afina los instrumentos del cuentista. Últimamente no escribo un cuento si antes no lo he contado muchas veces, y procuro nunca contarlo igual. El oficio del cuentista es solitario, el del cuentero es solidario; es, como lo había dicho antes, un acto de amor.

Al contar un cuento lo voy puliendo y puliendo; es como si todos estuviéramos haciendo un pan. Al fin y al cabo el cuento no es más que una bolita de pan que tiene su propia levadura. Esa bolita de pan va creciendo hasta que llega un momento en que consideras que has logrado la culminación, entonces lo escribes y ahí el diablo se lo lleva porque deja de vivir. Ya es para los libros.

MEMPO GIARDINELLI

ESTRUCTURA Y MORFOLOGÍA DEL CUENTO*

Las que siguen son reflexiones, ideas sueltas, apuntes, surgidos a lo largo de muchos años de trabajar este género, de pensarlo y de hacer docencia en talleres.

Sobre las definiciones

Aunque ya he propuesto la idea de que el cuento es indefinible, no está de más recordar algunas definiciones más o menos clásicas que se han dado.

Carlos Mastrángelo da la siguiente: 1. un cuento es una serie breve de incidentes; 2. de ciclo acabado y perfecto como un círculo (en este punto anota que un buen cuento, por corto o largo que sea, es siempre un todo armónico y concluido); 3. siendo muy esencial el argumen-

* Giardinelli, Mempo: "Estructura y morfología del cuento", en *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires, Beas, 1992, pp. 37-58.

to, el asunto o los incidentes en sí (porque, señala, "en el cuento nos interesa solamente lo que está sucediendo y cómo terminará..." El cuento es el menos realista, sincero y exacto de los géneros narrativos. Mucho menos copiante y fiel, como expresión objetiva de la realidad, que el relato y la novela); 4. trabados éstos en una única e ininterrumpida ilación; 5. sin grandes intervalos de tiempo ni de espacio; 6. rematados por un final imprevisto, adecuado y natural.

Por su parte, Alfredo Veiravé dice que "en sus características esenciales el cuento puede ser definido como una narración de corta duración que trata de un solo asunto y que, con un número limitado de personajes, es capaz de crear una situación condensada y cerrada".

Es clásica la definición de Pedro Laín Entralgo: "Relato de ficción que por su brevedad puede ser leído de una sentada. Un relato, por tanto, que en el decurso de no muchos minutos —quince, treinta, sesenta— nos hace conocer el planteamiento, el desarrollo y el desenlace de una acción humana imaginativamente inventada. El cuento, en suma, es la promesa de una evasión —y en consecuencia, de una autorrealización imaginativa— con cuyo término podemos contar cuando iniciamos su lectura".

Sobre la brevedad

Para Edmundo Valadés "el cuento escapa a prefiguraciones teóricas: si acaso, se sabe que su única inmutable característica es la brevedad". Y precisamente respecto del cuento breve (también llamado cuento corto, minificción, microcuento o microficción) el teórico chileno Juan Armando Epple distingue cuatro condiciones básicas: *brevedad, singularidad temática, tensión e intensidad.*

Esas cuatro características, por cierto, son aplicables a todos los cuentos, cualquiera sea su extensión y no sólo a los breves. Quizá por eso Marco Denevi sostiene que la única y verdadera forma eficaz de distinguir cuento de novela, y cuento largo de cuento breve, no es otra que la cantidad de páginas que tiene cada texto.

Respecto de este punto es muy interesante esta otra idea de Epple: "El criterio fundamental para reconocerlos como relatos no es su brevedad, sino su estatuto ficticio". O sea, es la invención literaria —construida con sentido estético o fundamentada (o no) en la realidad real— lo que permite reconocer un cuento. Según él, el microcuento es "un concentrado ejercicio destinado a poner en tensión nuestras convicciones y hábitos de lectura". Sostiene que eso viene desde la Edad Media "cuando se empiezan a discernir, en las expresiones narrativas, formas diferenciales de ficción breve, especialmente en la literatura didáctica. Además de las expresiones de la tradición oral y popular como las leyendas, los mitos, las adivinanzas, el caso de la fábula, en que interesa más el asunto que su formalización literaria, surgen modos de discurso que se articulan en estatutos genéricos ya decantados en la tradición cultural, como la alegoría, el apólogo o la parábola". Además, señala que de esa Edad Media vienen las expresiones precursoras de la literatura tal como la entendemos hoy, así como las proposiciones estéticas sobre la diferenciación de los géneros.

Más adelante agrega que "en la línea de relatos breves que establecen una relación inter-textual con la tradición clásica destacan las reelaboraciones de mitos e historias famosas, y la predilección por la fábula como modalidad narrativa de renovada eficacia". Ésta es una costumbre hoy muy arraigada: casi un tópico contemporáneo, una manía académica falsamente borgeana. En

pocas palabras: un lugar común. Claro que hay "fabulistas" modernos precisos y preciosos como Arreola, Monterroso o Denevi, pero es su talento e ingenio lo que da brillo a sus alegorías y parodias brevísimas, y no la mera utilización del recurso reelaborador. Y es Monterroso, como bien señala Epple, el que combina mejor ambas fuentes del cuento breve: la tradición oral y la libresca.

Según Epple la caracterización del cuento breve se sigue buscando "a partir de una comparación explícita o implícita con la novela, y los rasgos distintivos que se postulan (la brevedad, la singularidad temática, la tensión o la intensidad) siguen resultando insuficientes como categorías distintivas". Ello, porque las novelas cortas y los cuentos extensos cuestionan "el criterio tradicional de la extensión como límite entre ambos géneros. Y con el cuento brevísimo el problema se dificulta aún más, por su relación con un amplio registro de formas breves de sustrato oral o libresco".

El criterio de Epple (que él llama "provisional") para calificar a un cuento breve no se basa, pues, en la extensión ("el *corpus* va desde el relato de una sola línea al de una página"), sino en el estrato del mundo narrado. "En la existencia de una *situación narrativa única* formulada en un espacio imaginario y un decurso temporal, aunque algunos elementos de esta tríada (acción, espacio, tiempo) estén simplemente sugeridos". Pone como ejemplo *El sueño* de Monterroso y explica de esta manera el estrato narrativo único: "Algo que hace o le ocurre a alguien alguna vez en algún lugar". Lo cual, por ser válido para todo tipo de cuento, una vez más me ratifica en la idea de la imposibilidad o inconveniencia de definir a este género literario.

Sobre enfoques o influencias

Aunque no me considero un teórico del cuento, ni soy un crítico literario, he seguido muy de cerca el desarrollo del género en los años que lleva la democracia, y particularmente la evolución de algunos autores. Lo más interesante del camino de un escritor es su crecimiento literario. Cuando, por razones del azar, uno sigue la trayectoria y la evolución de autores a los que no se conoce personalmente, y luego se tiene acceso a sus últimas producciones, es posible apreciar la curva ascendente con el placer que produce el reconocimiento de la creación misma, esa epifanía que los escritores siempre queremos presenciar.

El mexicano Julio Torri (exquisito cuentista lamentablemente desconocido en la Argentina) decía que hay dos tipos de escritores: los de imaginación y los de sentimiento. Los primeros suelen ser buenos artesanos; los segundos, "cuando no tienen genio, son absolutamente intolerables". Por supuesto, la felicidad literaria se produce cuando en los cuentos confluyen la imaginación y el sentimiento. Y esto es especialmente festejable en un país como el nuestro, donde no siempre los cuentistas carecen de talento, pero en el que en todo caso se publica demasiado cuento mediocre.

En un panorama devastado como en mi opinión era el del cuento argentino después de tantos años de dictaduras, autoritarismo y censura, convenía —siempre conviene— tener el oído especialmente atento a cualquier voz que sobresalga de la medianía, la repetición y el cliché. En ese paisaje también distorsionado por complacencias, ninguneos y endiosamientos desmesurados, así como por la reiteración de esquemas cuentísticos y por el frívolo mundillo literario, hay sin embargo obras dignas de atención en las que se destacan la seriedad de los enfoques, las

lecturas que se entrevén en algunos creadores, y la riqueza de prosas imaginativas, constantemente con un pie en la realidad y el otro en el terreno de lo fantástico. Cuentos como los de Carlos Roberto Morán, Miguel Ángel Molfino, Pedro Lipcovich y muchos otros, en los que se siente esa rara virtud (Torri *dixit*) del "horror por las explicaciones y amplificaciones", y en muchas de cuyas tramas es posible advertir sutilmente —la frase es de Lugones, dice Borges— "el miedo de lo demasiado tarde".

En los libros de éstos y otros autores se notan *las influencias* de algunos grandes maestros, pero todos tienen sus sellos personales. Lo cual lleva a esta reflexión: nada tienen de malo las influencias, y antes al contrario, todos provenimos de ellas. Todo escritor es, en esencia, libresco (creo que la sugerencia es de Alfonso Reyes), en el sentido de que siempre andamos buscando ideas y asociaciones en los autores que amamos. Eso es natural y lógico, no podría ser de otro modo salvo que uno fuese un ingenuo, un pedante o un plagiario sinvergüenza. O un genio, si tal especie realmente existiera. En el arte siempre es así: acopiamos y copiamos, aportando. Y para hacerlo hay que leer, presenciar, experimentar: la literatura, pues, como conocimiento, como toma y daca, como ontología.

Sobre la imaginación

Dice Juan Rulfo que "todo escritor que crea, es un mentiroso: la literatura es mentira, pero de esa mentira sale una recreación de la realidad; recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación. Considero que hay tres pasos: así como en la sintaxis hay tres puntos de apoyo: sujeto, verbo y complemento; así también en la imaginación hay tres pasos: el primero de ellos

es crear el personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma. Estos tres puntos de apoyo son todo lo que se requiere para contar una historia".

Rulfo en esto se equivocaba, claro, porque el asunto no es tan sencillo, él lo sabía muy bien. Pero es evocable su enseñanza porque pocos autores de la literatura universal fueron tan conscientes de su imaginario como él, poquísimos lo manejaron con tanta intuición y sabiduría.

"Para mí lo primordial es la imaginación —escribió Rulfo—. Dentro de esos tres puntos de apoyo, está la imaginación circulando: la imaginación es infinita, no tiene límites, y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape, y por esa puerta hay que desembocar, hay que irse. Así aparece otra cosa que se llama intuición: la intuición lo lleva a uno a adivinar algo que no ha sucedido, pero que está sucediendo en la escritura. Concretando: cuando esto se consigue, entonces se logra la historia que uno quiere dar a conocer. Creo que eso es, en principio, la base de todo cuento, de toda historia que se quiere contar."

Y es que, como ha dicho más sintéticamente María Esther de Miguel: "La imaginación permite ver cómo es la realidad del otro lado".

Sobre la sutileza y la alusión

La sutileza es otro de los méritos de todo buen cuento. Y me parece importante que la sutileza se trabaje, se eduque, sobre todo en la literatura de un país como el nuestro, que está tan inficionado de obviedades, lugares comunes, santificaciones baratas e irracionalidad. Esto hace

que resulte más valioso el empeño de algunos autores por no explicarlo todo, sin que por ello se extravíen en el mar del cripticismo y lo abstruso. Para esto hay que tener un innato sentido de la *elusión*, que es a la vez la mejor manera —literaria— de darle brillo a la *alusión*. Y manera creadora —dicho sea para completar el juego de palabras— de ilusión.

La verdadera eficacia de la elusión literaria es la que se desvincula del propósito del autor. La literatura más realista (en el sentido de aludir a-lo-que-pasa) es la que no se propuso serlo. Toda literatura que se obliga a imponer discursos, los mata. Toda literatura que no tiene discursos, como la que no tiene hechos, se esfuma. La buena literatura es la que no depende de la voluntad de los escritores, sino la que proviene simplemente de sus pasiones. Y es que a la realidad sólo se la sueña, imagina o alude, como aconseja Roa Bastos.

Lo que propongo es no caer en el costumbrismo fotográfico de cierta cuentística de los años 60 y 70 que todavía se sigue escribiendo, alentada a veces por escritores que han descubierto el negocio de los talleres literarios, de donde ahora parece salir, como producto de receta de cocina, lo que esquemática y burlonamente podríamos llamar "el-cuento-argentino-moderno". Pero tampoco se trata de caer en las falsas oscuridades que fomentan ciertos académicos emborrachados de semiótica y estructuralismo.

Sobre los temas

Otro aspecto importantísimo es la *variedad temática y estilística*. Prefiero —y es una simple elección particular que nadie tiene que compartir— que autores y libros me

ofrezcan diversidad de casos, motivos, opiniones, sugerencias, posiciones estéticas y puntos de vista. Lo prefiero en lugar de los que me ofrecen virtuosismos reiterados, recursos repetidos y hasta temáticas trajinadas, a veces hasta el hartazgo, como si escribir cuentos se tratara de ejercitar variaciones sobre lo mismo.

Es por eso que en la revista *Puro Cuento* siempre procuramos incluir cuentos que mostraran los diferentes paisajes latinoamericanos (el urbano y el rural), y también nos ocupamos de cuentos que mostraban las múltiples facetas del amor; el erotismo y la ternura; el encuentro y el desencuentro de los seres humanos; la fantasía y el rigor; las diferentes lenguas que se hablan en Latinoamérica y el Caribe; lo breve y lo más extenso; lo clásico y lo moderno, lo previsible y lo inesperado; lo experimental y lo conocido, e infinitos etcéteras.

Siempre sostengo que el cuento es el género literario más moderno y el que mayor vitalidad tiene. Por la sencilla razón de que la gente jamás dejará de contar lo que le pasa, ni de interesarse por lo que le cuentan, bien contado. Y esto es así —y lo seguirá siendo— a pesar de *la miopía de muchos editores*. Y digo miopía porque es evidente que el cuento es un género que no interesa a la mayoría de las editoriales. Y no sólo a las de lengua castellana. En general, los editores suponen conocer los gustos del público, que, dicen, no compra libros de cuentos. El público lector —sostienen— sólo se interesa por obras de largo aliento y/o por los géneros que marcan las modas. De modo tal que como el cuento no le gusta a la gente, por lo tanto no editan libros de cuentos, con lo cual el cuento no se vende y ellos confirman que el cuento no gusta. En realidad, con base en esta convicción lo único que hacen es condicionar al público lector, cerrando así un perfecto círculo vicioso. Y esto es así porque es un fenómeno que no está regido

por las leyes de la literatura ni del arte, sino por las leyes del mercado.

Volviendo sobre *los temas*, ese verdadero precursor de la teoría y la práctica cuentística que fue el maestro riocuartense Carlos Mastrángelo enseña que "el cuento necesita un asunto o tema unívoco, no siempre apto para la novela o el relato... En líneas generales, a una forma determinada corresponde un tema determinado también. Tema único, circunscrito, concreto". Y es que, según el maestro Mastrángelo, debido a su pequeñez espacio-temporal, "el cuento no sólo admite sino que exige precisión, armonía y exactitud. Lo principal en él es el suceso y adónde nos conduce".

He leído en algún lado que proceder, en literatura, usando el pasado para la estructuración del presente es mérito o hallazgo de Eliot, quien era tan humilde que tuvo la gentileza de atribuírselo a Joyce. Lo cual suena bonito pero no necesariamente es verdad. El recurso es, a mi criterio, viejo como la literatura misma: al menos, no me consta que lo desconocieran los griegos, o Shakespeare, o Cervantes. Hay dos cuentos que he leído en estos años que se inscriben en esa tradición: uno es el que da título al volumen de Morán *Noticias de Sergio Oberti*, un cuento admirable. Mediante el señalado recurso de la alusión, y a través de un discurso rayano en lo absurdo, toca nuestro reciente drama nacional de manera inteligente, con una delicadeza extrema, para convertirse —a mi criterio— en uno de los mejores cuentos que se hayan escrito sobre el tema de los desaparecidos. Somos y no somos, el tema del doble, en una recreación llena de talento, de poesía, de imaginación. En la tradición de los mejores cuentos argentinos, es combinación ejemplar de cómo la literatura es alusión porque es una mentira encarnada en la realidad, y es al mismo tiempo una mirada poética sobre el mundo que vivimos.

Los lectores advertirán que estas reflexiones me nacen a partir de la experiencia de meditar algunos cuentos concretos. En el caso de los de Miguel Ángel Molfino, me sucedió algo similar. Cuando leí por primera vez *La muerte viaja en una olivetti* sentí que estaba ante uno de los mejores cuentos que jamás se han escrito. Una joya literaria, un cuento moderno casi perfecto, que no dudo hubieran adorado Cortázar y Rulfo. Se trata de un cuento antológico, memorable, porque combina de la manera más sabia realidad y fantasía, tensión e intensidad, clima y firmeza, sorpresa y poesía, y porque en esencia es un maravilloso acercamiento a una de las otras caras de la literatura: el punto de vista de los personajes literarios en busca de sus autores. En la literatura de Molfino —me refiero a los cuentos que integran su libro *El mismo viejo ruido*— veo una serie de virtudes que me parecen ejemplares para todo lector que ansíe ser escritor; en primer lugar, una *vocación narrativa inquebrantable*. Molfino tiene una brújula narrativa de Norte inmutable, que no le permite deslices, regodeos, demoras ni falsas densidades. Todo lo que cuenta tiene carnadura, sustancia y verosimilitud, aun —y precisamente— en la audacia de su constante vuelo imaginativo. Todo es literatura para él, y su punto de vista autoral siempre es agudo, original, sorprendente. Como sus maestros norteamericanos (Molfino es quizá uno de los escritores argentinos más norteamericanos que existen), colocado en situación de narrador siempre va al grano y sabe colocar el gancho a la mandíbula que deja al lector deslumbrado, lleno de preguntas, saboreando situaciones pero no sólo por las situaciones mismas sino por el modo como esas situaciones fueron colocadas en negro sobre blanco.

Si la literatura —y específicamente el género cuento— es como creo un camino hacia el conocimiento, una

indagación sobre el alma humana y sobre todo una propuesta formal siempre renovada y renovadora, las capacidades literarias de Molfino son vastas y precisas. Maneja los intertextos con una solvencia poco común, y ejemplo de ello es Ralph Endicott, personaje secundario de Scott Fitzgerald y otros autores, que evoca a Pirandello, a Hemingway, a Riestra, y que en ese primer relato lleno de encanto y sabrosura rinde homenaje a los *Tough writers* estadounidenses en un periplo delicioso por el naturalismo y la parodia; y en el que también están Larsen y Erdosain, responsable este último de conseguirle "empleo de muerto". Ese cuento se resuelve, además, de manera inusualmente brillante cuando el autor-narrador recupera el dominio del cuento (que jamás había perdido narrativamente) y da cuenta de Ralph Endicott en una solitaria carretera chaqueña y en un viejo Di Tella 1500 que para mí es metáfora de las viejas olivettis.

Los cuentos de estos autores —es evidente— son el resultado de bien digeridas lecturas, piedras basales para la osadía intelectual y el experimentalismo. Cuando se tiene la audacia de probar siempre, y cuando el buscar se asume como un destino literario, hay que tener mucho olfato y mucho conocimiento, y ellos los tienen de sobra y eso es lo que les permite crear constantemente situaciones imprevistas; lo que los hace estar, en sus textos, siempre más allá de la vulgaridad y más acá de la erudición pedante. De ahí la contextura compacta de sus personajes. Es lo mismo que pasa cuando uno lee cuentos de Angélica Gorodischer o de Abelardo Castillo: hay una solvencia cultural que sostiene el andamiaje estructural de cada cuento.

Pienso que uno tiene que procurar ser la clase de escritor que —más allá de sus temas— no se repite, no curte siempre la misma onda y no se reitera en la utiliza-

ción de unos pocos recursos más o menos brillantes. La clase de escritor que siempre busca andar por caminos difíciles, nomás porque le apasiona buscar y porque tiene adentro, parafraseando a Miguel Hernández, un rayo que no cesa.

Sobre la sensibilidad

En estos autores se encuentra otro de los aspectos que más me importa subrayar en los talleres: la sensibilidad. Porque todo buen cuento debe tocar alguna fibra íntima en el lector. Necesariamente. Por eso un buen cuento no es el que surge de las puras ganas del autor, ni es el que deviene de un intento catártico. Un buen cuento es el que nace sencillamente de la inevitabilidad de que ese cuento exista. Es decir: se escribe porque no se puede dejar de escribir. Es como si el cuento viniera empujando desde adentro del autor, abriéndose paso a pesar de todas las resistencias que uno tenga, y de alguna manera explota en las páginas que lo contienen.

El destino de un cuento, como si fuera una flecha, es producir un *impacto* en el lector. Cuanto más cerca del corazón del lector se clave, mejor será el cuento. Para lograr ese efecto, el texto debe ser sensible: debe tener la capacidad de mostrar un mundo, de ser un espejo en el que el lector vea y *se vea*. Esto es lo que se llama *identificación* (el lector piensa que le pasó o le podría pasar lo mismo) y eso le creará una empatía, una solidaridad con lo contado, que hará que el cuento se le torne inolvidable. Esta identificación sólo se logra por medio de la sensibilidad del lector, tocada por el texto. Es lo que podríamos llamar *el alma del cuento*, que es un alma viva, que emite sonidos, titila, respira. Esa respiración, en los grandes

cuentos, será eterna, y ese cuento será clásico sólo en la medida que las diferentes generaciones y culturas lo acepten, reinventen y repitan.

Se sabe: hay sensibilidades muy sofisticadas y las hay vulgares. En nuestro tiempo es indudable —y desdichado— que la sensibilidad se ha vuelto chabacana y grosera, pero igualmente el autor debe crear su cuento teniendo en cuenta al lector. Debe saber que alguien, en algún lugar, va a leer su cuento. Debe querer que así sea. Preocuparse ante la posibilidad de que eso no suceda. Es como tirar una botella al mar con un mensaje adentro: hay que hacerlo con fe en que alguien lo recibirá. Y ese tener presente al otro es lo que impedirá que el cuento sea una clave autorreferencial, onanista, de un intimismo abstruso, de un cripticismo inexpugnable. Esto hace, claro, a la cordialidad de todo cuento: es un diálogo, una conversación amable en la que uno monologa y el otro escucha y responde con su atención inclaudicable, con su entrega a la seducción del narrador. Esto es lo que se llama *tener presente al lector*, y que no equivale a hacerle concesiones, ni guiños, ni a darle explicaciones inútiles. He ahí la inteligencia del buen cuento. En palabras de Oliveira, personaje de Cortázar, "la explicación es siempre un error bien vestido". Y cabe recordar aquello de Paul Valéry sobre la realización de una obra: la "verdadera unidad" no se da en uno, en el autor. "Yo he escrito una partitura, pero no puedo escucharla sino ejecutada por el alma y el espíritu de los demás."

Si un arte tiene que ser entendido sólo por los entendidos, no es arte, sino la clave de una logia, piensa Denevi en *Rosaura a las diez* en esa parte memorable en la que el pintor defiende la idea de que al sentido común hay que defenderlo de esa corrupción de los sentidos que se llama arte moderno. (Que es una idea discutible, desde ya, por-

que el arte moderno es un continuo crecer, intentar formas e ir superponiendo lo estético. Sin arte moderno todo arte sería clásico y le estaría vedado expresar al Hombre en su tiempo, en cada tiempo. Aun lo clásico deviene de haber sido moderno. Hoy Rubens y Mozart son clásicos, pero en sus siglos fueron modernos. Y es que ser moderno es el destino de todo artista cabal, y a la vez es el único camino que conduce al clasicismo.) Como fuere, esto debe ser profundamente reflexionado por todo cuentista que se precie de tal: ¿En qué papel estoy yo, autor de esta invención? ¿Y en cuál coloco, o quisiera que esté, el destinatario natural de este telegrama cifrado que estoy creando y que se llama cuento? ¿De qué manera nos vamos a encontrar, mi lector y yo, en este hecho externo a él y a mí, en esta entidad autónoma, que es el cuento?

Sobre la astucia narrativa

Noé Jitrik afirma que "el escritor es sobre todo un astuto que se plantea su tarea desde el comienzo contando con su habilidad de engaño, es decir, de imaginación". Esto equivale a la recomendación que siempre hace Edmundo Valadés sobre la necesidad de "malicia" que debe tener todo buen cuentista. Coincidentemente, el crítico mexicano Raymundo Ramos ha sentenciado brillantemente que todo buen libro de cuentos debería poder subtitularse *Malicia en el país de las maravillas.*

Pero atención: la habilidad, la astucia, el engaño, no justifican completamente la arbitrariedad autoral, que debe ser *siempre una arbitrariedad razonada, justificada, apoyada en la lógica interna de cada texto.* En todo caso —en todos los casos— ésta debe ser sutil, delicada, sobria, apelando siempre a la inteligencia y a la sensibili-

dad del lector, y no al artificio, al "porque se me dio la gana", al "yo quise que fuese así". Cuando así se razona es porque no se está teniendo en cuenta al lector. Y es obvio que esto —precisamente esto— es lo que desautoriza los golpes bajos, los recursos inesperados o antojadizos. Es lo que descalifica los finales no indiciados y que no están contenidos en el mismo texto, en el lugar y momento oportunos.

Sobre el lector

Dice ese otro importante teórico que es Mario A. Lancelotti que "una teoría del género reclama, por lo demás, una estética del narrador y del lector... El cuento requiere una reducción del campo narrativo análoga al estrechamiento de conciencia que acompaña a las ideas fijas. En cierto modo el cuentista procede como un obseso... Desde el punto de vista del lector, el cuento es acto riguroso de leer: lectura por excelencia. No leemos un cuento con los mismos ojos que siguen una novela o mediante un tratado científico. En la novela, la lectura no es jamás demasiado atenta y es natural que así sea: nos toma desde ángulos y distancias muy diversos. Distraído por una trama en la que de algún modo interviene, el lector lee y no lee a un tiempo. Una novela puede reposar en las manos. Un cuento es operación estricta del ojo: atención al estado puro. La menor desviación pone en peligro el incidente, que es el suceso y el efecto: en rigor, toda la historia. Más que a conmovernos, el cuento tiende a asombrarnos y, estilísticamente, el cuentista es un virtuoso. Su *tour de force* consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje".

Sobre el lector del cuento breve, Epple sostiene que toda micro-ficción "dice más de lo que el texto explicita", y

esto es evidente. Se trata entonces de azuzar la imaginación, de conmover y desatar la capacidad asociativa del lector. Produciendo risa o llanto, congoja o furia, o cualquier tipo de emoción empática, lo importante es que el cuento enciende luces en la inteligencia y en el corazón del lector. Desencadena acontecimientos internos, y aun podría —aunque no es su misión, desde ya— desatar hechos concretos, acciones humanas. Suele decirse que lo importante es que el cuento requiere un lector activo, comprometido con lo que lee; lo cual no deja de ser una verdad de perogrullo porque si el lector es pasivo y no se involucra en el texto, sencillamente lo abandona. Claro que no por eso hay que colocar todo el esfuerzo en el lector. El autor debe haber sabido encantarlo, fascinarlo, comprometerlo. Hacerle indispensable la continuación de la lectura. Hacerlo socio en la empresa del cuento.

En opinión del cuentista colombiano-mexicano Marco Tulio Aguilera Garramuño en su valioso artículo de la revista *Plural* (núm. 176, mayo de 1986), "cada cuentista instala su propia lógica y crea sus lectores, sus iniciados, su propio culto... Muchos cuentistas fracasan porque intentan demostrar tesis, ilustrar una situación, corregir una injusticia, enseñar a vivir a sus cuitados e ingenuos lectores. El buen lector de cuentos no es un subdotado y en la lectura no busca lecciones de moral. Es, por el contrario, una persona sensible que busca divertirse sin embrutecerse". Que no es otra cosa que el mandato cervantino, que siempre es oportuno recordar: en el prólogo de *Don Quijote*, Cervantes se refiere a la doble función de la literatura: entretener y hacer reflexionar.

El diálogo con el lector es capital en el cuento. Y ese diálogo, como ha apuntado Mastrángelo, "no permite la menor distracción del lector. Éste se halla, de pronto, prisionero en una estrecha celda completamente oscura y tan

desmantelada que no puede prestar atención más que a las mágicas palabras".

Sobre la estructura

Párrafos atrás se ha hablado de la estructura del cuento, pero nos faltó decir qué entendemos por tal. Pues bien, en mi concepto la estructura de un relato no es otra cosa que su esqueleto o, si se quiere, el tramado arquitectónico de columnas y vigas sobre el cual se sostendrán la ficción narrada (la historia, el contenido) y la narración misma (la forma, el estilo).

Por su parte, la cuentista Edelweis Serra sostiene que la estructura del cuento "resulta de la integración de tres estratos fundamentales correlacionados entre sí, sin prioridad valorativa de uno sobre otro, antes bien en íntima interdependencia y mutua sustentación". Esos tres estratos son el de las objetividades representadas, el de los significados y el de la palabra. El primero es el "mundo narrado, sencillamente el hecho que se narra, el suceso, el acontecimiento con sus episodios e incidentes. Desde este estrato se desprende el tema o contenido temático del cuento y por ende, su significado, y así entramos en el área del segundo estrato donde se configura una imagen y una interpretación de la realidad, del mundo narrado. Pero el ser del cuento y su manifestación fenomenológica no quedaría fraguado sin la concurrencia indispensable del estrato de la palabra, troquelación verbal del objeto narrado en solidaria unidad estructural. Esta estructura ternaria, como se ve, no es divisible; los estratos se dan simultáneamente, íntimamente determinados entre sí, uno implica al otro y los tres, a una, constituyen la naturaleza óntica y fenoménico-estética del cuento".

Sobre la intensidad y la tensión

Hay otros dos aspectos que casi siempre aparecen poco explicados, y que suelen desesperar a los cuentistas noveles: la intensidad y la tensión.

"Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite o exige", escribió Julio Cortázar en su multicitado texto *Algunos aspectos del cuento* (en revista *Casa de las Américas,* núm. 15-16, La Habana, Cuba, febrero de 1963).

Por su parte, dice el escritor de ciencia-ficción J. G. Ballard (citado por Cristina Peri-Rossi) que "el cuento está más cerca de la pintura. En general, no representa más que una escena. De este modo se puede obtener la intensidad y la convergencia, fuerte y brillante, que se encuentra en los cuadros surrealistas. Es mucho más difícil conseguir eso en una novela, porque eso comporta elementos narrativos. En la novela hay que construir el tiempo. En un relato, en cambio, se le puede eliminar y provocar esa extraña sensación, esa clase de atmósfera".

Y la misma Peri-Rossi aporta lo suyo: "El escritor de cuentos contemporáneos no narra sólo por el placer de encadenar hechos de una manera más o menos casual, sino para revelar lo que hay detrás de ellos; lo significativo no es lo que sucede (y a veces ocurre muy poco, como en los relatos del magnífico escritor italiano Giorgio Manganelli) sino la manera de sentir, pensar, vivir esos hechos, es decir, su interpretación". En comparación con la novela, dice que ésta "en general procede por acumulación de puntos de vista, hechos, tiempos, espacios, mientras que el relato moderno actúa por selección: elige un momento en el tiempo y lo paraliza para interiorizar en él, para penetrarlo; elige un ángulo de mira y, por encima de todo, se-

lecciona rigurosamente lo narrado para provocar un solo efecto... Mientras la novela transcurre en el tiempo (aunque sea un tiempo corto, como en el *Ulises* de Joyce), el cuento profundiza en él, o lo inmoviliza, lo suspende para penetrarlo".

Todo lo cual está contenido en aquella reiteradísima, vieja idea de Hemingway: "En el cuento el escritor gana por *knock-out*; en la novela, por puntos".

En lo que respecta a las comparaciones con la novela, casi todos los autores que han reflexionado sobre el género cuento coinciden —palabras más, palabras menos— en que la función del cuento es agotar, por intensidad, una situación, mientras que la de la novela es desarrollar varias situaciones, a veces simultáneamente, y las cuales al yuxtaponerse provocan la ilusión del tiempo sucesivo.

Uno de los teóricos que más reflexionó acerca de la intensidad y la tensión del cuento fue el maestro Mastrángelo: "El cuento empieza moviéndose. Nace caminando y no se detiene hasta el final. Es todo vitalidad, emoción y movimiento... El cuento, que nació oralmente, sigue conservando hoy, al cabo de varios milenios, sus dos características esenciales: su *unilinealidad*, es decir su espina dorsal, única e indivisible; y su *unidad de asunto*. Son las dos primeras leyes estructurales que lo apartan y lo alejan de la novela".

La unilinealidad del cuento y su unidad de asunto son dos aspectos que según Mastrángelo a menudo se olvidan. Y sin embargo, son el camino necesario para arribar a "otra ley de esta especie del género narrativo, más olvidada aún por los ensayistas: su *unidad funcional*, su armonía vital, o como quiera llamársele. Tal unidad funcional tiene dos fines primordiales: 1. canalizar el interés o la emoción, entubando la mente del lector (ya que el cuento es un túnel, un sendero libre de malezas y otros

obstáculos); y 2. concentrar ese interés o emoción al final del suceso narrado, haciéndolo estallar o desvanecerse tan radical y oportunamente (verdadero orgasmo psíquico) que el cuento lo ultime el mismo lector, sin previa advertencia ni presencia del cuentista".

La intensidad y la tensión tienen que ver con una de las peculiaridades del género: una pureza de elementos que no requieren otras expresiones narrativas. "Pureza de elementos, en el sentido de todo aquello imprescindible a los fines que se propuso el autor", escribe Mastrángelo. Y es que "en el abismal y maravilloso laboratorio de su cerebro, y en misteriosa combinación del consciente con el inconsciente, el cuentista va recordando e inventando, seleccionando y recibiendo en su mente sólo lo que él necesita. A la inversa del relatador, que generalmente se ajusta a la realidad, el cuentista ajusta la realidad a él, cuando le puede ser útil. Por esto un cuento nada tiene que ver con la realidad propiamente dicha (aunque nos impresione más que un hecho que está acaeciendo ante nuestros propios ojos) y en cambio la mayoría de los relatos y muchos capítulos de novelas no son más que recuerdos o vivencias, y su autor un simple cronista con más o menos ingenio".

De modo que la intensidad y la tensión se constituyen con base en la unidireccionalidad inquebrantable de todo cuento. A la eliminación de lo que Cortázar llamó "ideas o situaciones intermedias, rellenos o fases de transición". Y esa unidireccionalidad no es otra cosa que el famoso *knock-out* hemingwayiano. Sólo así "el cuento perfecto es concluido simultáneamente por el lector y el autor —subraya Mastrángelo—. Si acontece lo contrario es porque algo fracasa. Eso último suele ocurrir cuando el autor apresura el final, adelantándose al ritmo del lector y del cuento mismo. Y, con mucha más frecuencia, cuando lo dilata con

alguna advertencia, explicación o rebuscando un corte definitivo. Porque en el cuento marchan unidos el que narra y el que lee, a un ritmo cada vez más acelerado, y hacia una meta a la que deben llegar al mismo tiempo". En cambio, "el lector de una novela puede ser arrastrado o tironeado por el autor. Éste puede darse el lujo de adelantarse al leyente, de sumergirse o elevarse de tal modo que el lector lo pierda de vista por un instante. El lector, por su parte, puede darse el gusto o sufrir el accidente de distraerse y perder el hilo por un momento que puede significar todo un capítulo. No por eso dejará de leer la novela y no por eso dejará de agradarle o interesarle. Esta marcha paralela entre creador y destinatario puede ser —y a menudo es— irregular, arrítmica, intermitente, ajustándose sólo en las partes culminantes". Todo lo contrario sucede en el cuento, en el cual el "ajuste entre el escritor y su lector ha de iniciarse en la primera línea y finalizar en la última. Ahora bien: cuando no se produce este sincronismo (especialmente en las líneas finales) ¿dónde está la falla: en el lector o en el autor? Generalmente el que yerra es el cuentista. Además, él debe servir al lector y no a la inversa... Y este sincronismo ha de ser exacto en el instante último, pero a la vez existir durante todo el desarrollo del suceso. Mas es necesaria otra condición para que eso sea posible, y es el estilo". Y no sólo eso: podríamos agregar, con el teórico mexicano Alberto Paredes, que "así como la unidad extrema define con buena precisión al cuento, otra constante es *la atmósfera* —lograda, por muy irreal y subjetiva que parezca, mediante una organización efectiva de sus elementos— de revelación privilegiada que produce el cuento y dentro de la cual sucede su pequeño universo literario".

Sobre la concepción del mundo

La uruguaya Cristina Peri-Rossi ha señalado: "La capacidad de simbolización me parece un nivel más complejo de nuestra actividad intelectual. No narro para entretener, para ordenar una trama, sino para descubrir, para conocer, para elaborar una hipótesis del mundo, de modo que lo narrado se supedita a la intención, a la *visión del mundo*. Es que, parodiando a Rimbaud, el escritor es un visionario, o no es".

De hecho, todo cuento contiene una concepción del mundo, una idea del universo. Y esto es así sencillamente porque todo cuentista la tiene, lo quiera o no, lo acepte o no. El escritor tiene siempre una posición ante la vida, y su obra expresa su manera de pensar. Esa concepción inevitablemente estará contenida en todo lo que escriba. De ahí que, cuanto mejor y más cultivada sea esa concepción, cuanto más rica, sensible, culta, generosa, amplia y abierta, más ricos serán los contenidos de sus cuentos. De ahí *la importancia de la lectura*. Por eso en mis talleres la lectura de cuentos clásicos y contemporáneos, semana a semana, es obligatoria. Porque pienso que no se puede ser buen escritor si no se es, primero, un gran lector.

Sobre el cuento sin argumento

Dice Arturo Molina García que "en nuestros días se puede observar cómo muchos relatos breves, considerados como cuentos, no encajan exactamente en las coordenadas trazadas. Se trata de cuentos con finales abruptos que producen una sensación de fragilidad como de algo inconcluso, pero, al mismo tiempo, llenos de las posibilidades sugerentes de lo que, a propósito, se deja *abierto*. Más aún:

en nuestra época observamos con cierta frecuencia la falta de argumento, ingrediente imprescindible del cuento *clásico*. Se le ha dado el nombre de cuento-situación (narración-situación frente a narración-argumento)". Y opina luego que esto "demuestra una vez más que el cuento, como cualquier otro género literario, no es algo monolítico y apriorísticamente determinado, sino que evoluciona, dependiendo del estilo y de la sensibilidad hacia formas nuevas".

Wayne C. Booth, en *La retórica de la ficción* (citado por Alberto Paredes en su estupendo estudio *Las voces del relato*) tiene un párrafo muy ilustrativo respecto de la llamada literatura sin argumento: "Teóricamente uno puede proyectar una novela en la que no se haga ningún intento de progresión hacia cualquier conclusión o iluminación final. Tal obra pudiera simplemente comunicar un sentido penetrante de que no es posible ninguna creencia, de que todo es caos, de que nadie ve en su camino claramente, de que estamos comprometidos 'en un viaje hasta el fin de la noche'. En una obra de esta clase, no solamente el narrador y el lector marcharían juntos por entre las cuestiones no contestadas a medida que surgiesen, sino que presumiblemente también el autor implícito marcharía con ellos: nadie sería más juicioso por haber leído el libro. El autor de tal obra debe dejar la acción sin resolver: cualquier resolución implicaría un modelo de valores en relación con los cuales una situación sería más aproximadamente final que otra. Tan sólo un sentido irresuelto de continuación insensata haría justicia a un tal nihilismo completo".

Sobre la ironía

Puesto que éste es un aspecto sobre el cual uno podría extenderse casi interminablemente, citaré sólo una idea de Cristina Peri-Rossi que me parece una adecuada síntesis: "Hay recursos que empleo a menudo: la ruptura del plano del discurso narrativo con la incorporación de otro nivel, generalmente irónico. La ironía es un gran instrumento: crea distancia, y sólo en la distancia somos lúcidos, perversos, ambivalentes e inteligentes. Y uso la palabra 'perversos' en el sentido de que la paradoja pone en tela de juicio la normalidad, la naturaleza, la espontaneidad".

Sobre el punto de vista

Éste es otro aspecto sobre el que se ha teorizado muchísimo. Y es que la diferenciación entre las voces del autor, el narrador y los personajes, así como la elección del punto de vista en cada cuento, es uno de los aspectos más determinantes y de los que más fascinan a quienes reflexionan sobre este género. Enrique Anderson Imbert, en su extraordinaria obra *Teoría y técnica del cuento*; Óscar Tacca en *Las voces de la novela*; así como Mastrángelo y muchos otros autores, han analizado todo esto exhaustivamente. Acaso el más moderno y acabado estudio sea el de Alberto Paredes (*Las voces del relato*. Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1987), en el que desarrolla toda una completa teoría sobre el punto de vista.

Aunque a todos esos textos remito al lector interesado, no me resisto a citar aquí a Julio Cortázar: "El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del

autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso... Aunque parezca paradójico, la narración en primera persona constituye la más fácil y quizá la mejor solución del problema, porque narración y acción son ahí una sola y la misma cosa... En mis relatos en tercera persona he procurado casi siempre no salirme de una narración *stricto sensu*, sin esas tomas de distancia que equivalen a un juicio sobre lo que está pasando. Me parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que el cuento en sí".

Sobre la diferencia entre relato y cuento

Es una pregunta que siempre hacen los tallereutas. Como se habrá advertido en las páginas anteriores, casi todos los autores suelen hablar indistintamente de cuento o de relato. Mi respuesta a esta duda siempre es la siguiente: lo que define a un texto como cuento es la *vocación cuentística* del texto, esa naturaleza ficcional que no siempre y no necesariamente tiene el relato, que puede ser descriptivo, de viaje, de memorias, etc.

En este sentido, no estoy muy seguro de considerar cuentos a las fábulas de la antigüedad. Las anécdotas, chascarrillos, patrañas, paradojas, burlas y demás formas, tan frecuentes en la literatura española, tenían en realidad una finalidad didáctica o irónica. Pero carecían de vocación cuentística. Creo que conviene no confundir esto, modernamente. Un buen ejemplo serían los "cuentos" o chistes de un narrador oral como el famoso Luis Landriscina. Más allá de su gracia y de que cumplan con estructuras narrativas cuentísticas (tienen gancho, nudo y desenlace; tienen mecanismo de sorpresa, golpes de efecto, despiertan interés, etc), no son literatura. Dependen del

histrionismo y la gracia de la oralidad, y nada garantiza que sean "escribibles". Más aún: si se escribieran, lo más probable es que perderían casi toda la gracia de la oralidad.

Muchos autores, sin embargo, parecen considerar que toda narración literaria *genéricamente* es un relato. Por ejemplo, Paredes sostiene que relato es "toda obra de literatura de ficción que se constituye como narrativa. Es decir, una organización literaria que erige su propio universo donde hay acontecimientos (*pasan cosas a personas*) que deben interpretarse como reales en la lectura para que la obra funcione. La verosimilitud inherente a la narrativa consiste, precisamente, en el pacto establecido entre el autor y sus lectores: los sucesos relatados son reales (existen con plenitud) dentro del mundo erigido por el texto". Dentro de lo genérico, para él "el cuento es un relato cuyos fines se encaminan a la obtención de un efecto único o de uno principal. Todo en la escritura del texto se organiza con miras a dicho efecto único y final". De ahí que, razona, "puesto que la primera regla del juego es contar *un* tema y obtener *un* efecto de él, el trabajo narrativo del cuentista concluye al lograr el efecto del tema dado". Una vez obtenido esto, continuar el trabajo o ampliarlo en el curso de su desarrollo "significa rebasar los supuestos del cuento, o sea, transformar el texto en otro género de relato".

Sobre contenido y forma (o la diferencia entre el qué y el cómo)

Hay otra cuestión central, respecto de la morfología, que merece una profunda reflexión: y es la relación entre el *qué* (contenido) y el *cómo* (forma). En otras palabras: ¿El cuento vale más por lo contado, o por la manera como está

contado? ¿Qué es lo que fascina a mi lector: *lo que* le conté o *el modo* como lo hice?

Dice el cuentista mexicano Guillermo Samperio, en el volumen colectivo *El cuento está en no creérselo*: "Quien se dedica a la escritura del cuento debe conocer todas las formas que el cuento ha cobrado en su historia, o hasta donde le sea posible conocerlas. Esta recomendación tiene la finalidad de que el cuentista esté al tanto del poder formal del cuento y sepa, al mismo tiempo, de las dimensiones del monstruo, de sus puntos débiles, de su corruptibilidad. Con este esfuerzo, el cuentista potenciará también incalculablemente su oficio".

En cuanto al contenido y la forma, es evidente que uno debe cuidarse de no sobrecargar ni lo uno ni lo otro. Es sabido que el exceso contenidista suele ser descuidador de las formas, y ha dado lugar a una gigantesca literatura ideologista, panfletaria, llena de buenas intenciones pero completamente desprovista de calidad literaria. De hecho, las ideologías y la moral son —deberían ser— perfectas extranjeras en la patria de la literatura. Como bien ha dicho Samperio: "La libertad creadora sólo encuentra límite en los dogmas del escritor; por ello hay que combatir cualquier moral mientras las palabras avancen en la hoja en blanco".

Claro que también ha ocurrido lo opuesto: el exceso de formalismos vacíos que se explican mejor con el viejo chiste de Julio Torri (creo que también lo ha narrado Monterroso) del escritor que se pasó la vida, toda su larga vida, trabajando las formas para crear un estilo que impactara al mundo; y cuando llegó a tenerlo, resultó que no tenía nada para decir con él.

Valéry dice también que no existe el verdadero sentido de un texto, ni hay autoridad del autor. *Sea lo que fuere lo que el autor quiso decir, se dijo lo que está escrito*. Con

esto, claro, no estaría de acuerdo un análisis estructuralista o semiótico, ni tampoco acordaría con eso un psicoanalista lacaniano, pero nos impone tener en cuenta que trabajamos con partículas sumamente peligrosas, letales: las palabras.

Ésta sería la diferencia que hace Paredes entre *historia* y *trama*. La primera es aquello que se cuenta, el conjunto de acontecimientos vinculados y comunicados a lo largo del cuento, lo que ha ocurrido efectivamente dentro del mundo ficcional, la serie de hechos organizados casual o cronológicamente y que tienen su propio orden textual, porque como bien señala Todorov "en un relato la sucesión de las acciones no es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica". En cambio la trama se refiere al modo como se describe lo que sucede, lo que propone la historia. Paredes dice que, por lo tanto, "hay una compleja interacción de cuatro órdenes en el relato: la historia y su organización; la trama y la suya".

Como fuere, para la mayoría de los lectores y escribidores del mundo la anécdota sigue siendo, de hecho, lo que más importa en un cuento. Así ha sido y probablemente seguirá siendo. Por eso maestros como Chéjov, Poe y Quiroga —entre otros— han recomendado no introducir jamás nada que distraiga el efecto final. Esto es lo que da unidad al cuento, y por eso el gran escritor dominicano Juan Bosch ha sentenciado que no son siquiera admisibles todas aquellas palabras que no sean esenciales al fin que se propone el autor, porque le restan fuerza dinámica al cuento.

Sobre los títulos de los textos

Unas últimas palabras para un asunto que parece nimio, pero ante el que casi no hay escritor novel que no sucumba: el de cómo titular un cuento. Si bien es obvio —y no está de más reiterarlo— que en estas materias no hay recetas, siempre sostengo que el título de cada cuento está siempre escondido dentro del mismo texto.

Por supuesto, es vicio contemporáneo pensar que los buenos títulos son los más efectistas, los publicitarios. En mi opinión eso es falso y vulgariza la literatura. Un buen título produce un determinado efecto, es verdad, pero eso no implica que deba ser efectista. Creo que no hace falta recurrir a los efectos graciosos, sino a la profundidad de pensamiento. Si se tiene, claro. Y es recomendable pensar siempre que no se tiene, para buscarla siempre y probar y cambiar. Un buen título produce más y mejor efecto cuando es serio y representa la dimensión o el posible significado de todo un sistema de pensamiento, o de todo el libro. Los mejores títulos son globalizadores, y me parece que el autor debe meditar más seriamente acerca de los significados y no perder el tiempo buscando los probables efectos inmediatos que suelen estar vinculados a la modernidad del siglo veinte, al *marketing*.

Hay títulos de gran efecto que a la vez son efectistas, desde ya. Pienso en algunos, para mí antológicos: *Para comerte mejor* (Gudiño Kieffer), *La muerte tiene permiso* (Valadés), *El llano en llamas* (Rulfo), *Guerra del tiempo* (Carpentier).

Ya Baudelaire decía algo así como que la mayor —y mejor— astucia del diablo es hacernos creer que no existe. Con los títulos sucede algo similar: el mejor título acaso sea el que se nos escapa, el que hubiera sido, el que no supimos conseguir, el que nos llenó de frustraciones mientras lo buscábamos.

Sobre una clasificación posible del cuento hispanoamericano

Como último aspecto, y siguiendo aquí a Alfredo Veiravé, se puede afirmar que "el cuento, como género literario, aparece en Hispanoamérica desprendido de cuadros costumbristas, relatos, fábulas y leyendas, cuyos orígenes se remontan a la literatura precolombina recogida de la tradición oral por los cronistas de Indias... Tienen un carácter documental y costumbrista, rasgo generalizador que atraviesa toda la literatura del siglo XIX *desde el realismo al naturalismo*". A partir de ahí, me parece útil recordar su clasificación del cuento hispanoamericano:

Cuento romántico: "Se desarrolla sobre una trama sentimental en la cual priva lo subjetivo del narrador, quien utiliza la primera persona para introducir al lector en la emoción que transmite. Las descripciones y retratos de los personajes y las exclamaciones y exaltaciones del yo, denotan la expresión sincera de un narrador más sentimental que racional".

Cuento realista: La exaltación se sustituye por un tono "más objetivo y ceñido a la verosimilitud de los hechos narrados desde el exterior". Los personajes son menos complejos en sentimientos, tienen lenguajes pintorescos y utilizan giros populares, y el narrador suele funcionar como testigo u oyente.

Cuento naturalista: "Incorpora a su temática los *casos clínicos* derivados de las leyes de la herencia y también los climas de trabajo que someten al individuo en anomalías de las cuales no puede escapar. La sordidez de la sociedad que explota al hombre se convierte, en Hispanoamérica, en denuncia y protesta contra un sometimiento infrahumano".

Cuento regionalista: Aparece (con Quiroga y después de él) "un amplio campo temático ubicado en la confron-

tación hombre-naturaleza". Selvas, montañas y grandes ríos se incorporan como geografías literarias, e incluso episodios como la Revolución Mexicana pasan a formar parte del regionalismo porque "suministra a los cuentistas un material importante, que fue utilizado por numerosos narradores para crear un fresco o mural de las miserias y grandezas de los sucesos de la guerra revolucionaria".

Cuento vanguardista: Partiendo "de elementos realistas en escenarios nacionales (el porteño de Cortázar, el mexicano de Rulfo, el paraguayo de Roa Bastos), pero sobre la apariencia del 'criollismo' el narrador somete al lector a una prueba de participación efectiva y directa en mundos ficticios o imaginarios... Deja en libertad a los personajes, contrapone tiempos diferentes, varía el relato lineal, crea escenas simultáneas y construye una estructura nueva en la cual aplica técnicas experimentales sobre temas nacionales".

Finalmente, puesto que este artículo no pretende ser un manual, no me extenderé acerca de muchos otros aspectos formales de la narración de un cuento literario. No obstante, me parece interesante señalar al menos los títulos de esos aspectos, que alguna vez acaso quepa definir, puntualizar y desarrollar. (Y que son, de hecho, los múltiples aspectos que imparto en mis clases y que, estoy seguro, definen a todos los buenos talleres de cuento que hay en estos años en la República Argentina.) El siguiente, pues, es sólo un listado de algunos de esos aspectos:

1. El valor de los adjetivos.
2. El sentido del todo.
3. El ejercicio de la síntesis y de la economía textual cuentística. Concisión, precisión, brevedad, densidad. Lo abstruso y lo críptico.

4. Las diferencias y las convergencias entre anécdota, historia, trama, tema y argumento.

5. La inutilidad de las tesis (buenas intenciones, enseñanzas de vida, lecciones, moralejas).

6. La preceptiva sobre los tres momentos del cuento: gancho, nudo y desenlace.

7. La teoría del final (que no es lo mismo que desenlace). La revelación, la develación y el estallido. El valor de lo inesperado, lo insospechado. El efecto a lograr, los múltiples efectos y el mal efecto que significan los golpes bajos al lector.

8. La valoración de los indicios y su necesariedad.

9. La imperiosa necesidad de mostrar, de pintar con trazos finos. El valor de lo que Vladimir Nabokov llama "los preciosos detalles".

10. Valoración del sentido del humor, el entretenimiento y la diversión; el remanso y la cordialidad; el momento amable que es la lectura de un cuento.

11. La cuestión del estilo y la tersura de la prosa que hace llevadero el texto. En este punto remito al lector interesado al impactante libro *Ejercicios de estilo*, del novelista francés Raymond Queneau (Ed. Cátedra, Madrid, 1989).

12. La importancia de la seducción en el cuento, y el proceso de organización y dosificación de la seducción.

13. El mecanismo de sorpresa que todo cuento debe contener. El avance del suspenso y el apresamiento del interés del lector.

14. El delineamiento de los personajes, que deben ser sólo los indispensables, y deben ser creíbles y vivos por más fantástica e imaginativa que sea la historia que se cuenta.

15. El valor de la escenografía, el sentido del espacio en el cuento.

16. El ritmo interno de todo cuento, el valor de la secuencialidad y el fraseo al servicio de la lógica interna que todo relato exige y contiene.

17. La concepción del tiempo en el cuento. Movimiento, velocidad narrativa, pausa y remanso.

18. La sugerencia y la retórica como problemas a resolver. El valor del sobreentendido textual y cómo lograrlo.

19. La concepción de lo "normal" y lo "anormal" en literatura. La lógica interna de todo relato.

20. El tono de un cuento.

21. La cuestión de la atmósfera. El clima y el *tempo* cuentísticos.

22. El alma de los cuentos.

23. El universo creado en cada cuento, y la creación de universos literarios.

24. Las referencias cultas: valor y disvalor de la erudición y el conocimiento puntual, jergal o gremial.

25. Pudor y vulgaridad. Audacia y pacatería. Censura y autocensura cuentística.

26. La importancia de la acción narrada como sustitutiva de la reflexión autoral. Límites y permisos de la reflexión.

27. La cuestión de la poética cuentística.

28. El problema de la autocrítica: autolectura, autocorrección, cepillado y pulido del texto.

29. La inspiración, la catársis, la mera voluntad y los fatales enamoramientos autorales.

Tal como se dijo al principio de este artículo, todos éstos no son sino apuntes, observaciones, que deseo terminar con estas sabias palabras de Laín Entralgo: "Lector: procura tener siempre a mano una buena colección de cuentos, y después de tu jornada habitual, pasadas las horas

en que el mundo ha sido para ti profesión, familia y país, entrégate a la aventura de realizarte a ti mismo en una tierra exótica, en una época remota, en el esclarecimiento de un crimen o en un relato de ciencia-ficción. Vive durante unos minutos del cuento, aunque esto parezca ser poco recomendable a los ojos de las personas laboriosas y serias; esos hombres a los que suelen llamar 'realistas', quienes nunca han pensado en serio y laboriosamente acerca de la realidad. Hazlo así, y yo te aseguro que luego volverás a tu mundo —a tu profesión, a tu familia, a tu país— más nuevo y animoso, más joven; si me permites decirlo con la solemnidad y la ironía de los que saben usar el haz y el envés de las palabras: más eterno".

SERGIO PITOL

PRIMER ACERCAMIENTO A UN *ARS POETICA**

Hace un par de meses recibí una invitación para asistir a la Bienal de Narradores que tiene lugar en Mérida, Venezuela, donde cada uno de los asistentes debería exponer su *ars poetica* personal. La enunciación del tema me mantuvo aterrado durante unos días. ¿Qué podría yo decir al respecto? A lo más que podría llegar, me decía, sería a esbozar un bosquejo de *ars combinatoria*, o sea a enumerar algunos de los temas y circunstancias que de una u otra manera han individualizado mi escritura.

El bagaje teórico ha sido a lo largo de mi vida lamentablemente raquítico. Sólo a edad avanzada, durante una estancia de trabajo en la embajada mexicana en Moscú, me acerqué a la obra de los formalistas rusos y de algunos continuadores de su obra. ¡Quedé deslumbrado! No lograba explicarme cómo había podido ignorar hasta esa fecha aquel mundo cuajado de incitaciones prodigiosas.

* Pitol, Sergio: "Primer acercamiento a un *ars poetica*", en *La Jornada Semanal*, Nueva Época, núm. 232, 21 de noviembre de 1993, pp. 37-39.

Me propuse estudiar posteriormente los aspectos fundamentales de la lingüística, las diversas teorías de la forma, asomarme a la Escuela de Praga, llegar al estructuralismo, a la semiótica, a las nuevas corrientes, a Genette, a Greimas, a Iuri Lotmann y la Escuela de Tartú. La verdad sea dicha, ni siquiera llegué a mayores en el estudio del formalismo ruso. Leí eso sí, con indecible placer, los tres volúmenes que Boris Eijenbaum dedicó a la obra de León Tolstoi, el libro de Tynianov sobre el joven Pushkin, la *Teoría de la prosa*, de Viktor Sklovski, ya que también en ella lo que de teoría literaria se filtraba estaba aplicado a determinadas obras concretas, las de Boccaccio, Cervantes, Sterne, Dickens y Biely, entre otras. El placer se volvió aún más intenso al llegar a Bajtín y leer sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski. Cuando traté de asomarme a los textos especializados, los llamados "científicos", me sentí perdido. Me confundía a cada momento, desconocía el vocabulario. No sin remordimientos los fui abandonando paulatinamente. De cuando en cuando me aflige mi torpeza y me inflama la esperanza de que en un futuro estaré en condiciones de continuar esos estudios.

En México, durante la adolescencia, frecuenté larga y devotamente la obra de Alfonso Reyes, que incluye varios libros de teoría literaria: *El deslinde*, *La experiencia literaria*, *Al yunque*. Los leía, me imagino, por el puro amor a su idioma, por la asombrosa música verbal que se desprendía de ellos. Si algo le debo a Reyes y a los varios años de tenaz lectura de su obra, fue la pasión por el lenguaje, su insospechada y serena originalidad, su infinita capacidad combinatoria, su humor, su habilidad para insertar giros del lenguaje cotidiano, en apariencia reñidos con la prosa literaria, en alguna compleja disquisición sobre Góngora, Virgilio o Mallarmé. La razón teórica en Reyes no encontró en mí sino sordera. Le soy deudor en cambio de

una posible afinación del gusto y el acercamiento a varios mundos literarios a los que de otra manera quizás habría tardado en llegar: los poemas homéricos, la literatura española medieval y la de los Siglos de Oro, la novela del sertón y la poesía vanguardista de Brasil, Sterne, Borges, la novela policiaca. ¡Y tantas cosas más! Su gusto era ecuménico. Reyes se movía con ligera seguridad, con extremada cortesía, con curiosidad insaciable por zonas literarias poco sospechadas. Concebía como una especie de apostolado el compartir con su grey todo aquello que le deleitaba. Fue un esperanzado y paciente pastor que se propuso, y en algunos casos lo logró, desasnar a varias generaciones de mexicanos. Lo que la mía le debe es invaluable. En una época de ventanas y puertas cerradas, Reyes nos incitaba a emprender todos los viajes. Evocarlo me hizo recordar uno de sus primeros cuentos: "La cena", un relato de horror inmerso en una atmósfera cotidiana, donde a primera vista todo parece normal, anodino, hasta, podría decirse, un poco dulzón, mientras entre líneas el lector va poco a poco presintiendo que se interna en el mundo de la demencia, quizás en el del crimen. La lectura de "La cena" debe haberme herido en un punto propicio. Años después comencé a escribir. Y sólo ahora advierto que una de las raíces profundas de mi narrativa se hunde en aquel cuento. Buena parte de lo que más tarde he escrito no ha sido sino un juego de variaciones sobre aquel relato.

Mi aprendizaje es el resultado de una lectura inmoderada de cuentos y novelas, de mis empeños como traductor y del estudio de algunos libros sobre aspectos de la novela escritos casi siempre por narradores, como el ya clásico de E. M. Forster, el elaboradísimo cuaderno de notas de Henry James, o el fragmentario de Anton Chéjov, así como de una larga serie de entrevistas, artículos y ensayos sobre

la novela escritos también por novelistas; sin olvidar, por supuesto, las conversaciones con la gente del oficio.

Los decálogos, esa enumeración de instrucciones para uso de jóvenes aspirantes a escritores, siempre me han resultado fascinantes por el mero hecho de permitirme leer después la obra de sus autores bajo una luz que tal vez sin ellos no hubiera sospechado. Los preceptos que Chéjov escribió para orientar a un hermano menor decidido a emprender el oficio literario son la clara exposición de una poética que de manera gradual el narrador ruso había forjado. No son la causa sino el resultado de una obra donde el autor había perfilado su mundo y fijado ya su especificidad literaria. Pero, ¿entendemos mejor a Chéjov al conocer esa preceptiva extraída de su propia experiencia? Me parece que no. A cambio, el conocer la artesanía empleada para escribir sus relatos admirables con toda seguridad intensificará el placer de la lectura. Conocer esa preceptiva le permitirá descubrir si no su mundo conceptual sí algunos secretos de su estilo, o, más bien, los misterios de su carpintería. Sólo que si aplicamos como norma esa misma preceptiva a Dostoievski, a Céline o a Lezama Lima, tendríamos que descalificarlos como narradores, pues tanto su universo como sus métodos y fines se encuentran en total oposición a los de Chéjov. ¿Podría acaso el decálogo de Horacio Quiroga aplicarse a la obra de Joyce, de Borges o Landolfi? Me temo que no. No por otra razón, sino porque pertenecen a familias literarias diferentes. Cada autor, a fin de cuentas, ha de crear su propia poética, a menos que se decida a ser el súcubo, o el acólito de un maestro. Cada uno construirá, o, tal vez sea mejor decir encontrará la forma que su escritura requiere, ya que, sin la definición de una forma no existe narrativa posible. Y a esa forma, el hipotético creador deberá llegar guiado sólo por su propio instinto.

Uno aprende y desaprende a cada paso. El novelista deberá entender que la única realidad que le corresponde es su novela, y que su responsabilidad fundamental se finca en ella. Todo lo vivido, los conflictos personales, las preocupaciones sociales, el amor, las lecturas, y, desde luego, los sueños, habrán de confluir ahí, puesto que la novela es una esponja que deseará absorberlo todo. El narrador cuidará de alimentarla y fortalecerla, pero sin permitirle su intrínseca propensión a la obesidad. "La novela en su definición más amplia —dijo Henry James— no es sino una impresión personal y directa de la vida."

Y ya que cito a este gran narrador, debo reconocer que algunas de las lecciones decisivas sobre el oficio las debo a su lectura. He tenido la suerte de haber traducido al castellano siete de sus novelas, entre ellas una de las más endemoniadamente difíciles que pueda permitirse cualquier literatura: *Lo que Maisie sabía*. Traducir permite entrar de lleno a una obra, conocer su osamenta, sus sostenes, sus zonas de silencio. James me confirmó en una tendencia que había aparecido ya desde mis primerísimos relatos: un acercamiento furtivo y sinuoso a una franja de misterio que nunca queda aclarada del todo para permitir que el lector elija la solución que le parezca más adecuada. Para lograrlo, James me proporcionó una solución sumamente eficaz: la eliminación del autor como sujeto omnisciente que conoce y determina la conducta de sus personajes y su sustitución por uno o, en sus novelas más complejas, varios "puntos de vista", a través de los cuales el personaje se interroga mientras trata de alcanzar el sentido de algún hecho del que ha sido testigo. Por medio de ese recurso el personaje se construye a sí mismo en el intento de descifrar el universo que lo circunda. El mundo real sufre un proceso de deformación al ser filtrado por una conciencia. Nunca sabemos hasta dónde aquel

narrador (aquel "punto de vista") se atrevió a confesar en su relato, ni qué porciones decidió omitir, así como tampoco las razones que determinaron una u otra decisión.

De la misma manera, y aún antes de leer a James, mis relatos se caracterizaron por sostener una visión oblicua de la realidad. Por lo general existe en ellos una oquedad, un vacío ominoso que casi nunca se cubre. Al menos, no del todo. La estructura debe ser muy firme para que esa vaguedad que me interesa no se transforme en caos. El relato debe contarse y recontarse desde distintos ángulos, y en él cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos a la trama y a la vez desdibujar o contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido. Una especie de tejido de Penélope que se hace y deshace sin cesar, donde una historia contiene el germen de otra historia que a su vez llevará a otra hasta el momento en que el narrador decida poner fin a su relato. Se trata de una convención literaria que de ninguna manera es novedosa. La tradición literaria remonta sus orígenes a *Las mil y una noches*. En el Lejano Oriente este género ha sido empleado con frecuencia y ha producido algunas obras que irremediablemente tenemos que llamar maestras: *El sueño de los pabellones rojos* de Cao Xuequin, escrita en China en el siglo XVIII, y el *Rashomón* de Ryunosuke Akutagawa en el Japón de este siglo. La filiación occidental es más fácil de trazar. La encontramos en el *Quijote*, en *Los cuentos de Canterbury*. En el Siglo de las Luces rebrota con energía asombrosa en *Jacques el fatalista*, de Diderot, en *El manuscrito hallado en Zaragoza*, de Jan Potocki, y en ese portento de portentos que es *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. En nuestro siglo, este tipo de novelas cuya composición siempre se asoció a las cajas chinas o a las matrioshkas rusas, y que hoy día los teóricos denominan *mise en abîme* (puesta en abismo), ha encontrado una

legión de seguidores. Me conformo con citar tres títulos deslumbrantes: *El buen soldado*, de Ford Maddox Ford, *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Nabokov, y "El jardín de senderos que se bifurcan" de Jorge Luis Borges.

La elaboración de mi primera novela, a finales de los años sesentas, coincidió con una actitud universal de desprestigio de la narración, de aborrecimiento del relato. Confesar algún interés por la obra de Dickens, para citar un solo ejemplo, podía considerarse como una provocación o una cándida declaración de chabacanería. *Tel Quel* era el árbitro del mundo. La literatura, el cine, la pintura eran sus colonias. Como casi todos mis compañeros de generación, estaba convencido de que la renovación de formas era necesaria para devolverle a la novela una salud que le estaba fallando. Aplaudíamos con fervor las nuevas experiencias, aun las más radicales, pero en mi caso el interés por lo nuevo jamás logró mitigar mi pasión por la trama. Sin anécdota, la vida me ha parecido siempre disminuida. Contar historias reales e imaginarias ha sido mi vocación. Cualquier posible incertidumbre al respecto se me ha desvanecido ante la frecuentación de Galdós, ese desconocido, mi amado y verdadero maestro. En su obra, al igual que en la de Goya, descubrí que la armonía y el delirio, la tragedia y lo grotesco no tienen por qué ser caras diferentes de una misma moneda, sino que pueden lograr integrar en plenitud una misma unidad.

Escribir novelas ha sido para mí, si se me permite emplear la expresión de Bajtín, dejar un testimonio personal del perpetuo inacabamiento del mundo.

ADOLFO BIOY CASARES

HISTORIA DE MIS LIBROS DE CUENTOS*

En el cuento "El lado de la sombra" hay elementos autobiográficos. Recuerdos vívidos del puerto de Santos, primero lo oído por la mañana, desde la cabina, después lo visto desde la cubierta de los barcos que hacían la travesía entre Buenos Aires y Europa; nostálgicos, de la ciudad de Ginebra y del Hotel Royal, de Évian, donde pasé días felices en 1951; todavía no era la estación y, para recibir a la clientela, cortaban con grandes guadañas el pasto, alrededor del hotel, muchachas rubias y estatuarias, en mi recuerdo lindísimas; había olor a pasto cortado. En el origen de la trama de este cuento está la idea del eterno retorno y la angustia de no saber si una persona entrevista más o menos fugazmente es la que uno quiere u otra. A esta altura de la vida ya ignoro si tal situación me atrae a causa de *El gran juego* de Feyder o si la película me gustó

* Bioy Casares, Adolfo: Capítulos 27, 28 y 29 de sus *Memorias*, que forman parte de la sección "Historia de mis libros". Barcelona, Tusquets Editores, Colección Andanzas, núm. 210, 1994, pp. 173-186.

por encontrar en ella una situación que ya me cautivaba. A mi padre, que leyó el cuento poco antes de morir, le gustó mucho. Yo me alegré, me dije que tal vez ahora estaría más tranquilo en cuanto al camino que eligió su hijo; las letras en lugar de la abogacía y la consideración que la sociedad reserva para el hombre serio. A lo mejor en esto peco de presuntuoso y de creerme el centro del mundo. Probablemente para un padre, un hijo ya hombre, por más querido que fuera, salió de sus esperanzas y de sus planes. Pensé también que por deformación profesional yo atribuía una decisiva importancia a una pieza literaria, lo que probablemente sea absurdo. A lo mejor hay vanidad y ceguera en creer que un buen cuento puede compensar la desilusión de un padre por los yerros del hijo. En todo caso mi madre, como alguna vez lo referí, murió probablemente convencida de que su hijo defraudó las esperanzas despertadas por *La invención de Morel*.

En "La obra" hay recuerdos de ciudades junto al mar, visitadas fuera de estación, en días destemplados y ventosos. E.P., de la dedicatoria de ese cuento, no fue una mujer amada, como creyeron unos pocos lectores, sino una suerte de lobo de mar, Enrique Pucci, el concesionario de un balneario entre el puerto y el Cabo, con el que mantuve muchas amistosas conversaciones en mis largas y repetidas temporadas en Mar del Plata. Creo que el orgullo que Pucci sentía por su obra, toldos que armaba y desarmaba, caminos de tablas en la arena, es una apta metáfora del que los escritores sentimos por la nuestra.

De pocas historias me sentí más seguro, después de escribirlas, que de "Cartas sobre Emilia". La mandé a un concurso de la revista *Life*, en la convicción de que la premiarían. Premiaron "Ceremonia secreta" de Denevi. Leí el cuento por recomendación de una amiga y pensé inmediatamente que el jurado había obrado con acierto, pero

sigo creyendo que "Cartas sobre Emilia" es un buen cuento. Nadie hasta ahora me lo comentó con aprobación.

En "El calamar opta por su tinta" imaginé la vida en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. La vida en pueblos o en barrios me gustó siempre; los pueblos de la provincia de Buenos Aires son mi fragmentada patria chica. Si "El calamar" está escrito sarcásticamente, no es por desamor. A despecho de mis intenciones soy un escritor satírico y el que es así suele reírse de lo que más quiere: algo que los hombres de otra índole no entienden ni perdonan. No alardeo de ser satírico; sé que la modalidad no es original. No recuerdo qué latino observó: "Todos escribimos sátiras".

Un crítico señaló extraordinarios paralelismos entre "Un viaje o El mago inmortal" y un cuento de Cortázar. Yo sentí esa coincidencia como una gratísima prueba de afinidad entre dos amigos. Quiero agregar que en mi cuento hay recuerdos de Montevideo, ciudad que siempre extraño.

En "Un león en el bosque de Palermo" vuelvo al tema de la liberación de inhibiciones por la presencia de un dios o de una fiera o por la impunidad que dan los disfraces. El club es el de toda mi vida, el Buenos Aires Lawn Tenis, y el gallego, un tal Lorenzo que atendía el vestuario y nos vendía horribles perfumes de su fabricación. Releí el cuento últimamente y lo encontré mal escrito; procuré corregirlo.

"Cavar un foso" es la historia de un amor y de un asesinato. La hostería se parece a las muchas en las que estuve a lo largo de la vida, en mis habituales sesiones de soñar despierto. Basados en este cuento se hicieron por lo menos tres filmes de televisión: uno, muy bueno, de Lozano Dana, para la televisión argentina; uno, que no vi, francés, con el título cambiado, que se pasó por la segunda

cadena de la televisión francesa; al tercero, ay, lo vi: tal vez cansados de sus repetidos aciertos, los españoles quisieron hacer una excepción con mi historia.

"Cuervo y paloma del doctor Sebastián Darrés" me valió una reprimenda de Ulyses Petit de Murat: "Que escribas buenos cuentos no te autoriza a escribir una imbecilidad así". No me enojé. Ni siquiera pensé que los "buenos cuentos" eran sobre todo las buenas palabras que hacían viable el inmediato mazazo. Me acordaba quizá que una vez estuve por decirle a Cortázar que él y yo y todos los escritores a veces no sabíamos discernir cuál historia valía la pena de ser escrita y cuál no, y que otras veces no sabíamos hacer ver al lector aquello que nos indujo a escribir una historia.

Siempre tuve a "Los afanes" por uno de mis mejores cuentos. Françoise Rosset, mi traductora francesa, lo tradujo a regañadientes, porque le parecía indigno de la antología titulada *Historias fantásticas*. Me sentí un poco perplejo, porque la sé inteligente y porque mis historias le gustan. Es probable que el acierto o el error dependan de muy delicados énfasis circunstanciales. Si nos quedamos cortos, la historia es inoperante; si se nos va la mano, escribimos una caricatura.

La historia de "El gran serafín" parte de imaginaciones mías en una mañana de sol implacable, junto a los bajos acantilados de la playa de Santa Clara. Imaginé que grandes cetáceos quedaban muertos en la playa, mientras el mar se retiraba y dejaba a la vista un fondo pantanoso con irisados globos de agua y aire. Borges solía decirme que si uno partía de una situación, armar toda la historia correspondiente era un trabajo cuesta arriba. A mí la de "El gran serafín" no me costó demasiado esfuerzo. Porque la imagen de los cetáceos muertos y del mar en retirada era sórdida, la compensé con Neptuno que salía

de las aguas y presidía unas carreras por la playa. Cuando el protagonista lo felicita por el espectáculo, el dios tristemente le contesta: "Es el último". Así entra en la historia la idea del fin del mundo, cuyo proceso jalonan los alejandrinos de doce sílabas, de la cantiga de Villa Sandino, que empieza:

Amigos, ya veo acercarse la fin...

Sobre el fin del mundo me hablaba un angloporteño, del club Belgrano. Después de nuestros partidos de tenis, me confesaba que por una suerte de pura crueldad consiguió el puesto de verdugo de los animales en un frigorífico: llegaban a donde él estaba con un gran martillo de fierro, e iba matándolos de un martillazo en la cabeza. El angloporteño, un muchachote pecoso y pelirrojo, muy grande, pasó de esa orgía de crueldad a la mansedumbre por un sueño que tuvo, que le reveló la proximidad del fin del mundo. A pesar de que esto era su preocupación constante, no podía imaginarlo. Por lo menos, no podía imaginar su propia desaparición y se veía a sí mismo como un futuro sobreviviente que iba a contar el fin del mundo a otros sobrevivientes. En mi cuento, una de las pocas personas que lo admite, quizá la única, resuelve a último momento exponerse a la furia de matones para salvar a una chica boba de una desilusión, que por cierto iba a ser fugaz. Me pareció bien que el cuento, y desde luego también el mundo, concluyeran con un homenaje a la compasión, desesperado y gratuito.

En "Ad Porcos" hay recuerdos y nostalgias de Montevideo. "El don supremo" está situado en el Buenos Aires Lawn Tenis Club, a cuyas canchas, coloradas y blancas, me gustaría volver, en el cielo. "La tarde de un fauno" ofendió a la gente de una ciudad querida, donde pasé tem-

poradas, a veces dolorosas, que me dejaron recuerdos gratos. Generalmente uno sitúa sus historias en parajes que quiere; esta conducta, para el escritor satírico, es peligrosa. Como un Midas menos deslumbrante, volvemos cómico lo que tocamos. Un amigo me dijo que del recuerdo de la muerte de su madre, una pérdida de la que nunca se había repuesto, no podía omitir las figuras de su padre, a quien quería entrañablemente, y la del médico de familia, un amigo a quien respetaba mucho, trajeados de etiqueta y tiesos como dos muñecos.

Si me preguntan cuál de mis cuentos prefiero, probablemente diga "Los milagros no se recuperan". De los dos relatos que lo integran, el primero se basa en un hecho real. Cuando viajé, en 1949, entre Nueva York y Southampton, en el *Queen Mary*, viajaban en ese barco Somerset Maugham y una o dos personas idénticas a él. En la rada de Cherburgo pude ver a uno de ellos en la lancha que llevaba pasajeros al puerto y en el barco a otro. La segunda parte del cuento, un *mea culpa* de varón altanero y equivocado, y un desagravio a las mujeres, proviene, como otras historias que he escrito, de *El gran juego*, película francesa, de Feyder, y de mi cuento "Luis Greve, muerto", que resultó un primer borrador de la serie.

"El atajo" se me ocurrió una tarde en que veía en el campo los efectos de un cambio de luz, después de una lluvia. Veía el pasto vívidamente verde, las vacas vívidamente negras, y los alambrados como líneas nítidas, de color gris azulado. Pensé que esos cambios de luz podían desorientarlo a uno y, exagerando la idea, hice que mis personajes, en las proximidades de Rauch, pasaran del momento actual a una Argentina futura y parecida al mundo que imagina Orwell. "El solar" proviene, como muchos de mis cuentos anteriores a *La invención de Morel*, de un sueño. Está escrito con frases cortas, bastante tor-

pes. "Las caras de la verdad" refiere la historia de un señor, en un pueblo de campo, que sufre la irrespetuosa alucinación de ver en los animales domésticos y en las aves de corral las caras de prohombres del pueblo y aun de próceres de nuestro pasado.

Cuando me presenté ante mi editor con *El gran serafín* —el cuarto libro de cuentos que entregaba sucesivamente— comentó: "¿Otro libro de cuentos? Vos sabés lo que hacés".

No dije nada. Aunque no recurra a declaraciones pretensiosas (como: la obra de un escritor merece respeto), estoy persuadido que no voy a modificar planes de trabajo por ninguna consideración externa al impulso de mi mente.

Algún tiempo después de esa entrevista, operaron de las amígdalas a mi hija Martha, que por entonces tendría cuatro o cinco años. Como no había almorzado, cuando la vi bien me fui hasta la confitería de El Molino, a tomar té. En otra mesa había un señor, del que guardo un recuerdo imposible: lo veo con peluca y con el pelo teñido. Sea lo que fuera, le debo la primera idea que me llevó, años después, a escribir *El diario de la guerra del cerdo*. Pensé entonces que podría escribir un breve ensayo sobre las armas de que disponemos para contrarrestar el envejecimiento. A la manera del catálogo de las naves de *La Ilíada*, enumeraría y celebraría cada una de las muchas armas eficaces de que dispone el hombre moderno para mantenerse joven y llegaría por último a la conclusión de que no existe ninguna. Mientras pensaba en este ensayo, cuya comicidad consistía en dar primero a manos llenas y después quitarlo todo, reflexioné que yo era un narrador, una persona que volvía más eficaces las ideas cuando las representaba en una historia. La primera historia que pensé escribir sobre este asunto fue un cuento en que jóvenes

atléticos y crueles perseguían a viejos gordos, blandos y benévolos, a través de una sucesión de percances y corridas como las de las películas cómicas norteamericanas de los años veinte. El cuento se llamaría "La guerra del chancho". Ese mismo verano, o tal vez el del año siguiente, en Mar del Plata, yo todavía estaba atareado en el proyecto de esa historia y de otra, de antropófagos, que empecé a escribir y pronto abandoné. Temas de situaciones horribles, en ocasiones atraen por el bobo prestigio de la audacia y también por una suerte de comicidad que uno encuentra en imaginar a gente que practica con inocencia actos espantosos. Cuando uno los medita con detención, más aún si los escribe, empieza a sentir un rechazo. El mismo que uno presentía en el lector y que tal vez con maligna soberbia quería inferirle (porque todos tenemos momentos de locura; el que los supera es el cuerdo). Mis reflexiones sobre el tema de la vejez me llevaron a la conclusión de que merecía un tratamiento más delicado y serio del que había previsto. El tema, aunque desagradable, era importante, central a cierta edad para todos los hombres. También necesitaba mayor extensión, para que la novela pareciera una imagen de la vida y no una caricatura, y para compensar las derrotas de la vejez con algún coraje, y la tristeza ingénita, con alguna dicha de amor. Anuncié a mi editor la novela en preparación y le di el título que por entonces tenía. *El compromiso de vivir*. Se mostró satisfecho. A mí me parecía que el título correspondía al argumento y que era poco estimulante. Un norteamericano, traductor de libros argentinos, que en esos días estaba de paso en Buenos Aires, lo encontró pésimo, porque en inglés compromiso significa concesión, componenda, y él ignoraba la acepción española de obligación contraída. Para mí lo peor del título (a más de sumar la idea de obligación, de esfuerzo, a las tristezas evidentes de la historia) era la

íntima convicción de ser un sustituto del título auténtico: *La guerra del chancho*. Me decidí, finalmente, por ese título, pero reemplacé chancho, que me pareció una palabra demasiado crasa, por cerdo, que no me convencía del todo, por ser un poco rebuscada y hasta extranjera, para nosotros los argentinos. Borges me dijo: "Vas a tener para siempre un chanchito en la tapa". Introduje entonces la palabra *diario* en el título, porque en una serie de tres la fuerza de cada palabra se diluye un poco. Una noche conté a Peyrou y a Borges el primer capítulo de la novela que estaba escribiendo. Inmediatamente ambos adivinaron el tema.

Ginevra Bompiani, la hija de mi editor en Italia, a quien en el 67, en un viaje entre Milán y Roma, le conté el argumento, después de mayo del 68 me mandó un telegrama que decía: LA HISTORIA DE SU LIBRO ESTÁ OCURRIENDO. MÁNDELO PRONTO.

Cuando por fin llevé el libro a mi editor, le dije: "Cambié el título". El editor tomó un lápiz y se dispuso a escribir lo que yo le dijera. Junté fuerzas, di el título y vi en la cara del editor una expresión casi dolorosa. La verdad es que los títulos nos preocupan bastante antes de la publicación; después, si el libro de alguna manera se impone, se admite también el título, como cualquier elemento de la realidad. *Diario de la guerra del cerdo* desde el primer momento obtuvo buenas críticas y alcanzó tirajes importantes. Yo estaba en Europa y recibía de mi editor cartas en que se refería cariñosamente al libro llamándolo *El cerdito*. Uno de mis amigos, novelista de renombre, me comentó con cierta amargura: "No se te puede negar el mérito de haber tenido una idea evidente. ¡El huevo de Colón!"

Como yo creo que la gente se parece en todas partes, hablé a mis editores europeos con una seguridad, insólita

en mí, sobre *Diario de la guerra del cerdo*. Me tomaron en serio, me dieron adelantos y consintieron en condiciones excepcionales. El libro no tuvo en Europa el éxito que tuvo en la Argentina; ni siquiera el éxito de otros de mis libros. El editor alemán aventuró una explicación: "Aquí los lectores de libros son personas de edad mediana. Su libro los asusta y no quieren leerlo".

ALEJANDRO ROSSI

SOBRE LA PROSA SECA Y EL HUMOR EXTRAVAGANTE*

Tuve un amigo, cuyo nombre recuerdo con progresivo fastidio, que se refería a sus escritos —entonces escasos y hoy en día de una abundancia industrial— como su *Obra*. Pronunciaba la palabra con máxima reverencia y la *O*, en su garganta, gruta sagrada, era un sonido gutural e interminable. Nunca trabajaba, por ejemplo, en un ensayo o en un cuento, sino en su *Oooobra*. Era en aquellos tiempos un buen hombre (quién sabe ahora) y sin sombra de humorismo hablaba de mi *Ooobra* —quizá en mi caso abreviaba inconscientemente la emisión de la vocal— cuando yo publicaba un par de cuartillas: no eran hojas sueltas, eran vagones de un poderoso tren, ladrillos esenciales de la magna construcción. Si por esos años era sólo cómico, ahora sería trágico que yo usara esa bendita palabra. Los dioses, con razón, me castigarían.

* Rossi, Alejandro: "Epílogo" a *Diario de guerra. Antología narrativa*, México, Vuelta, 1994, pp. 109-111.

Espero que no lo hagan por haber reunido, con el respetable nombre de Antología, algunos textos que se encuentran en dos libros míos: *Manual del distraído* y *El cielo de Sotero*, que son, digamos, los más narrativos y se presentan aquí en una secuencia diferente, con el anhelo, tal vez, de que también susciten una lectura diversa. Todos ellos, me parece, tienen un aire de familia, es decir, un tono estilístico y ésa es la razón por la cual unos cuantos quedaron fuera del retrato de cumpleaños. Cumplo así con el deseo —¿ilusorio?— de armar un libro musicalmente más coherente; el sueño, me doy cuenta, de los escritores de brevedades.

El título general, *Diario de guerra*, lo he elegido porque lo siento como el que mejor expresa la impaciencia, la actitud nerviosa y vigilante, el escepticismo profundo ante las supuestas seguridades de la realidad que recorren las páginas de este libro. Me reconozco en ellas, una tranquilidad y una paz que, ya lo sé, nunca llegarán.

Cuando era adolescente pensaba que un narrador de raza es aquel que despierta las emociones adormiladas del lector: que lo hace llorar a lágrima viva ya sea de risa o de piedad por el niño dulce que limosnea para salvar a la madre ebria y antigua cortesana. Cualquier recurso estaba justificado si se alcanzaba ese estímulo glandular. El patetismo era mi divisa literaria. Lo ejercía con gran brío y dos o tres veces por semana componía, en unos cuadernos escolares, unos relatos tremendos que por las noches dejaba sobre la almohada de mamá, mujer de intensa vida social. Al levantarme temprano para ir al colegio encontraba de nuevo el cuaderno sobre mi mesa. Mi curiosidad era inmensa. Lo abría y en la primera página, sobre el título, estaba un comentario crítico escrito con la letra puntiaguda que le enseñaron las monjas. Pero, además, había una calificación numérica y, a partir del

ocho, una variable cantidad de dinero. Leía y releía las observaciones de ella, más atento a descubrir en algún matiz la deseada alteración emotiva que a sus apreciaciones o consejos artísticos. Confieso, sin embargo, que nunca me despertaron ni sus carcajadas ni sus sollozos, mi ambición secreta, qué duda cabe. A la mitad del bachillerato, bajo la convincente y férrea influencia del padre Furlong, un jesuita irlandés que usaba rapé y frecuentaba la buena poesía, las cosas cambiaron. Era un devoto del modernismo hispanoamericano y nos enseñó a leer, con un cuidado que no olvido, a Rubén Darío y a Lugones. Pero a la vez nos obligaba a escribir una composición semanal sobre temas que, en un principio, nos dejaban perplejos: un lápiz, un clavo, un sombrero. Caí rápidamente en la cuenta de que detestaba el sentimentalismo y que prefería la prosa seca y de humor extravagante. También él nos calificaba y además blandía un lápiz rojo de trazo grueso para tachar las malas puntuaciones, las palabras innecesarias, los adjetivos opacos. Creo que le interesaban más las frases que las anécdotas, el epíteto que el sustantivo, una broma pasable que una pretensiosa reflexión. El lenguaje adquirió con él una autonomía que me era desconocida. Muy pronto su juego se volvió el mío y con indudable placer redactaba los trabajos de otros compañeros. Sobre todo los del gordo Jáuregui, un vasco al mismo tiempo ceñudo y divertido que, si no me equivoco, sale en la Antología. Que todos ellos me perdonen y que todos entiendan la verdad elemental: un escritor vive y se alimenta de sus contemporáneos. Tarde o temprano siempre aparecen. A veces los transfigura en símbolos remotos, pero en la mayoría de los casos les roba los gestos, las manías, las incongruencias inevitables, las pequeñas historias que seguramente deseaban ocultar. El único consuelo es que los interesados no suelen recono-

cerse. Será la famosa distancia entre la mirada propia y la ajena.

He evocado estos recuerdos porque esos dos impulsos aún los tengo. Modificados, desde luego, más por la literatura que por la vida: reconozco, sin rubores, que me hubiera gustado ser el cronista de la muerte de Robespierre y también admito mi fascinación esclava por esas prosas duras y cristalinas y a lo mejor un poco inútiles.

OTRAS RECOPILACIONES SOBRE LA ESCRITURA DEL CUENTO

En el volumen I de esta serie (*Teorías de los cuentistas*) ofrecí una relación de recopilaciones similares a ésta. A continuación presento algunas otras fuentes de poéticas del cuento, incluyendo ediciones más recientes de los trabajos de Ann Charters y Charles May, y tres de las revistas que de manera regular han publicado textos de los cuentistas acerca de su propia escritura.

Brizuela, Leopoldo, comp.: *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 1993, 264 pp. Contiene textos de N. Hawthorne, G. de Maupassant, J. Rulfo y otros creadores y críticos del cuento.

Charters, Ann: *The Story and Its Writer*. Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 4a. ed., 1995, 1666 p. Esta nueva edición contiene, además de los materiales publicados en ediciones anteriores, secciones dedicadas a los cuentistas Raymond Carver, Flannery O'Connor y Leslie Marmon Silko, en las que se incluyen cuentos, y entrevistas y otros materiales sobre la escritura de los cuentos.

El Centavo. Revista de Cultura y Literatura de Michoacán, fundada en 1954 por Salvador Molina Martínez, y actualmente dirigida por Arturo Molina García. En algunos números se han publicado materiales sobre la experiencia de escritura de los cuentistas. El número 130 (1990) estuvo dedicado al tema, con textos poco conocidos de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Cristina Peri-Rossi y otros cuentistas. La dirección es Xicoténcatl 53, Col. Chapultepec Norte, Morelia, Michoacán, México, Tel/Fax (91-43) 14-6286.

El Cuento. Revista mexicana creada en 1949 por Edmundo Valadés. La sección inicial de esta revista ha publicado, durante varias décadas, textos de muy diversos cuentistas, en los que éstos comparten sus experiencias y ofrecen sus reflexiones sobre la escritura del cuento. Valadés murió en 1994, y actualmente el consejo de redacción está integrado por Juan Antonio Ascensio, José de la Colina, Agustín Monsreal y Eraclio Zepeda. La dirección es Popocatépetl 415, México 03330, D.F. Tel. 688-9568 y Fax 688-9965.

Fröhlicher, Peter y Georges Güntert: *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Lang, Perspectivas Hispánicas, 1995.

May, Charles E., ed.: *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio University Press, 1994. Esta nueva edición del libro de Charles May contiene los artículos de algunos de los cuentistas incluidos en la primera (Edgar Allan Poe, Elizabeth Bowen y Nadine Gordimer) e incorpora los textos de algunos otros cuentistas (Antón Chéjov, un extenso artículo de Raymond Carver y la traducción al inglés de uno de los textos de Julio Cor-

tázar sobre la escritura del cuento), además de incluir también varios textos de investigadores del cuento.

Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares, comps.: *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1a. ed., 1993, 528 p. Contiene algunas de las poéticas más importantes de la escritura del cuento, además de textos de teoría literaria y varios estudios sobre cuentistas venezolanos.

Puro Cuento. Revista argentina creada en 1986 por Mempo Giardinelli. En esta revista se publicaron con regularidad testimonios de la escritura de cuentos y entrevistas a cuentistas. La revista dejó de aparecer en 1992, y actualmente está en estudio la posibilidad de reiniciar su publicación periódica, bajo la dirección del Dr. Rosamel Benavides, en Humboldt State University, California.

ÍNDICE

Presentación, *Lauro Zavala* 7

CLÁSICOS, MODERNOS Y POSMODERNOS

JAMES JOYCE
Epifanías (1906) 13
ERNEST HEMINGWAY
El principio del iceberg (1953) 19
Saber qué dejar fuera (1940-1960) 27
ROBERT COOVER
Ficciones de hipertexto (1991) 33

TEORÍAS BREVES DEL CUENTO CORTO

JORGE LUIS BORGES
El cuento no tiene ripios (1967) 47
SILVINA BULLRICH
Refutación del "Decálogo del perfecto cuentista" de Horacio Quiroga (1968) 51

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ
Que me quieran por un buen cuento (1974) 59
ADOLFO BIOY CASARES
El cuento: materia y forma (1980-1988) 65
CRISTINA PERI-ROSSI
La metamorfosis del cuento (1984) 73
SILVIA MOLINA
24 cuentistas opinan sobre teoría y práctica del cuento (1988) 79

POÉTICAS PERSONALES DEL CUENTO

MARK TWAIN
Cómo se cuenta un cuento (1894) 89
TRUMAN CAPOTE
Forma y técnica del cuento (1957) 93
JOHN UPDIKE
Precisión (1964) 95
NADINE GORDIMER
El destello de las luciérnagas (1968) 99
JULIO CORTÁZAR
Del cuento breve y sus alrededores (1969) 105
JOYCE CAROL OATES
La naturaleza del cuento (1970) 117
JUAN JOSÉ ARREOLA
El arrebato amoroso (1972) 129
ENRIQUE ANDERSON IMBERT
El cuentista frente al espejo (1973) 137
JORGE IBARGÜENGOITIA
Cuentos edificantes 151
EUDORA WELTY
Escritura y análisis de un cuento (1978) 155

JUAN RULFO
El desafío de la creación (1980) 167
ISAAC BASHEVIS SINGER
Nota sobre mis cuentos (1982) 173
ELIZABETH BOWEN
En busca de un cuento que contar (1982) 177
FERNANDO SAVATER
El paisaje de los cuentos (1982) 183
CLARICE LISPECTOR
La explicación que no explica (1984) 193
JESÚS GARDEA
La palabra es el cuento (1985) 213
EDMUNDO VALADÉS
El cuento encuentra siempre sus lectores (1985) 219
LUIS ARTURO RAMOS
Desacreditar la realidad (1985) 233
El cuento de peluche (los escritores para niños) (1991) 239
MARCO TULIO AGUILERA GARRAMUÑO
La creación del cuento (1986) 247
RAY BRADBURY
Date prisa, no te muevas (1986) 267
WILLIAM TREVOR
El cuento moderno (1989) 281
FREDERICK BARTHELME
Sin tener razón, minimalista convicto rompe el silencio (1988) 293
FLANNERY O'CONNOR
Para escribir cuentos (1989) 311
ERACLIO ZEPEDA
Cuánto cuenta un cuento (1990) 327
MEMPO GIARDINELLI
Estructura y morfología del cuento (1992) 331

SERGIO PITOL
Primer acercamiento a un *ars poetica* (1993) 367
ADOLFO BIOY CASARES
Historia de mis libros de cuentos (1994) 375
ALEJANDRO ROSSI
Sobre la prosa seca y el humor extravagante (1994) 385

OTRAS RECOPILACIONES SOBRE LA ESCRITURA DEL CUENTO 389

Teorías del cuento III: Poéticas de la brevedad, de Lauro Zavala, Textos de Difusión Cultural, serie El Estudio de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, se terminó de imprimir el 11 de noviembre de 2013, en los talleres de Grupo Edición, S.A. de C.V., Xochicalco 619, Col. Letrán Valle, 03650 México, D.F. La tipografía se realizó en tipo English Times de 8, 9, y 11 pts. Se tiraron 1 000 ejemplares en offset, en papel Cultural de 90 gramos. La edición estuvo al cuidado de Judith Sabines y Ari Cazés(†).